

R. 738. 50634

50634

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTETTE

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1939

LII. KÖTET



KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1939

389 /
439-40.

50634



ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ



XP2533

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000723091



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

HEKLER ANTAL

(1882—1940.)

Szomorú híradással kell útra bocsátanunk az Archæologiai Értesítőt. Hekler Antal, alighogy ezt a kötetet kiadásra készen lezárta, március 3-ára virradó éjjel, alkotóerejének teljében váratlanul meghalt. Súlyos vesztesége ez folyóiratunknak, amelynek ő 1905 óta állandó munkatársa, 1925 óta gondos és kitűnő szerkesztője volt. A magyar tudományosság egyik legkiválóbb képviselőjét gyászolja az elhúnytban, ki a Pázmány Péter-egyetemen 1911 óta mint magántanár, 1918 óta mint ny. r. tanár lelkes odaadással és nagy hatással adta elő a classica-archaeológiát és a művészettörténetet, másrészt meg nagyszabású, lankadatlan irodalmi működésével, itthon és a külföldön közzétett munkáinak és tanulmányainak hosszú sorával gazdagította a tudományt és szerzett magának általános elismerést mindenfelé. Tanári és tudományos működésének jelentőségét és eredményeit a gyász ez órájában nem méltathatjuk kellőképpen, ezt az Archæologiai Értesítő legközelebbi füzetében fogjuk megtenni. Most csak korai elvesztése fölött érzett mélységes fájdalomunknak akarunk kifejezést adni. Emlékét nem felejtő kegyelettel és hálás tisztelettel őrizzük.

ANTON HEKLER

(1882—1940.)

Mit einer Trauernachricht müssen wir den Archaeologiai Értesítő hinausgehen lassen. In der Nacht zum 3. März ist Anton Hekler, nachdem er diesen Band für den Druck eben fertiggestellt hatte, unerwartet durch einen sanften Tod aus dem Leben geschieden. Sein vorzeitiger Heimgang bedeutet einen schweren Verlust für unsere Zeitschrift, mit der er seit 1905 als ständiger Mitarbeiter, seit 1925 als verdienstvoller Herausgeber treu verbunden war. Die ungarische Wissenschaft betrauert in Hekler einen ihrer hervorragendsten Vertreter, der an der Budapester Peter Pázmány-Universität seit 1911 als Dozent, seit 1918 als o. ö. Professor der Klassischen Archaeologie und der Kunst-

geschichte mit begeisterter Hingabe seine Schüler in Wissenschaft und Forschung einführte, gleichzeitig aber in nimmermüdem vielseitigen und ergebnisreichen Schaffen unsere Wissenschaft mit einer langen Reihe gediegener Werke und Studien bereicherte, die in Ungarn ebenso wie im Auslande überall volle Anerkennung fanden. Es ist nicht die Stunde Heklers wissenschaftliche Leistung und Lehrtätigkeit erschöpfend darzulegen, sein ganzes Lebenswerk soll im nächsten Heft des *Archaeologiai Értesítő* behandelt und gewürdigt werden. Wir wollen nur unserer tiefen Trauer um den schmerzlichen Verlust des ausgezeichneten Forschers und Lehrers Ausdruck geben und geloben, dass wir sein Andenken stets dankbar bewahren werden.

ANTOINE HEKLER

(1882—1940.)

En envoyant l'*Archaeologiai Értesítő* à nos lecteurs, nous devons leur transmettre un triste message. A peine eut-il donné à l'imprimerie les épreuves corrigées du présent tome, Antoine Hekler décéda subitement dans la nuit du 2 au 3 mars. Il mourut prématurément, en la plénitude de sa force créatrice. Sa disparition est une grande perte pour notre Bulletin auquel il collaborait constamment à partir de 1905 et qu'il rédigeait, dès 1925, avec soin et autorité. Le monde savant de la Hongrie déplore aussi sa mort parce qu'il vient de perdre en lui un de ses représentants les plus illustres. Privat-docent dès 1901, Antoine Hekler fut nommé en 1918 professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Budapest. Il y professait avec dévouement et avec un grand succès, des cours sur l'archéologie classique et sur l'histoire des beaux-arts. Par son activité infatigable et par la série de ses publications en plusieurs langues il se fit une bonne renommée en Hongrie aussi bien qu'à l'étranger. A cette heure du deuil la force nous manque de faire dignement l'éloge de sa carrière universitaire et d'apprécier à leur mérite les impérissables résultats de ses travaux scientifiques. Nous y reviendrons dans notre prochaine livraison. En attendant nous exprimons notre profonde douleur et promettons de rester fidèles à la chère mémoire du défunt.

L.



TARTALOM.

	Lap
HEKLER ANTAL † (l.).....	V
GERKE FRIGYES: A passioszarkofágok kormeghatározása	1
OROSZLÁN ZOLTÁN: Színész-szobrocskák a Szépművészeti Múzeum antik terrakotta-gyűjteményében	84
ALFÖLDI ANDRÁS: Epigraphica, II.....	101
(Függelék: Ifj. CSEMEGI JÓZSEF: A Gellérthegy déli oldalán talált oltárkő helyének meghatározása.).....	114
NAGY LAJOS: A szír és kisázsiai vonatkozású emlékek a Duna középfolyása mentében:	115
RADNÓTI ALADÁR: Római kutatások Ságváron	148
ENTZ GÉZA: Jankovich Miklós, a műgyűjtő	165
*	
MAROSI ARNOLD † (A. A.)	187
JÓNÁS ELEMÉR † (A. A.)	188

A Kisebb közlemények, Könyvismertetések és a Név- és Tárgymutató helyszűke
miatt a következő kötetre maradtak.





A PASSIOSZARKOFÁGOK KORMEGHATÁROZÁSA*

Tíz évvel ezelőtt Hans Campenhausen kísérelte meg elsőnek, hogy az akkor még alig feldolgozott ókeresztény szarkofágok közül elkülönítsen egy csoportot, mely Krisztus, valamint Péter és Pál apostolok halálát ábrázolta s melyet ő éppen ezért Passio-szarkofágoknak nevezett el.¹ A csoportot motívumok szerint hat ábrázoláskörre osztotta, és pedig: I. Krisztus—Péter—Pál; II. Krisztus—Péter; III. Krisztus—Pál; IV. Ábrahám áldozata; V. Krisztus; VI. Péter—Pál ábrázolások. M. Lawrence 1932-ben² ezt a kísérletet élesen megbírálta,³ de Campenhausen beosztásából elfogadta az I. és a II. ábrázoláskört. Valójában pedig az újabb leletek bizonyos mértékig igazolták Campenhausen rendszerének helyes voltát. Bírálataképpen mégis meg kell említenünk, hogy: 1. a Krisztus—Pál, tehát a III. kör a valóságban sohasem létezett;⁴ 2. az Ábrahám-kör nem önálló;⁵ 3. az V. körben a legrégebbi és a legkésőbbi szarkofágok, melyeknek egymáshoz semmi közük sincs, mégis együtt szerepelnek úgy, hogy ezáltal ez a csoport is kiesik;⁶ 4. a VI. ábrázoláskörben említett arles-i szarkofágok (2. és 3. sz.) a valóságban egyugyanazon szarkofág részei,⁷ az említett marseille-i példány kivételnek látszik⁸ és a VI. körben utolsónak említett római példány tulajdonképpen az őse ennek a csoportnak.⁹

Campenhausen osztályozását tisztán ikonográfiai szempontok szerint a következőképpen kell helyesbítenünk: az I—IV. körnek I. és az V—VI.-nak II. csoporttá való összefoglalását el kell vetnünk, miután a III—VI. ábrázoláskör nem létezik; ilyenformán pedig a Passio-szarkofágoknak csupán három csoportja marad, melyre rendszert építhetünk, és pedig a Krisztus—Péter—Pál, a Krisztus—Péter és a Péter—Pál csoport. Ezek közül a Krisztus—Péter-csoport már Campenhausen-nél úgy szerepel, hogy azt M. Lawrence joggal vette át változtatás nélkül,¹⁰ a Krisztus—Péter—Pál csoportot azonban újabb leletek annyira megnövelték, hogy sürgősen helyesbítenünk kell.¹¹ A Péter—Pál csoport

* A jegyzeteket és a képek jegyzékét lásd a német szöveg végén.

képe, melyet Campenhausen legalább felismert, Lawrence azonban teljesen lebecsült, tökéletesen megváltozott. A galliai emlékkört a ma egy helyett már négy darabból álló rómainál élesen el kell különítenünk; a római csoport képviseli az eredetet.¹²

Campenhausennek az a terve, hogy az összes ábrázolásköröket egyetlen ősi körből vezesse le,¹³ éppúgy, mint a többi megelőző kísérlet,¹⁴ azon bukott meg, hogy az ábrázoláskörök származástábláját az abszolút időrendre való minden figyelem nélkül szerkesztette meg. A Krisztus—Péter—Pál- és a Krisztus—Péter-csoport között mutatkozó típusösszefüggés helyesnek bizonyult és M. Lawrence ebben műhelyközösséget ismert fel.¹⁵ Ennek a pontos bizonyítása azonban eddig nem sikerült.

Az úgynevezett Passio-szarkofágok eredetének és fejlődésének kérdését tehát újból és egészen előlről kell kezdenünk. A problémát többé nem szabad az ábrázolás tárgyi oldala felől megközelíteni, hanem a tiszta időrend oldaláról, ami Campenhausennek a kutatás akkori állapotában még nem volt lehetséges. Szeretném ezt a munkát úgy útnak bocsátani, hogy barátomnak, Hans v. Campenhausennek először is szíves köszönetet mondjak, mert ő volt aki felbátorított, hogy vizsgálatait a magam szarkofág-időrendi tanulmányaim alapján folytassam. Az a szerencse is osztályrészemül jutott, hogy az eredményeket először Budapesten mutathattam be, mint a Pázmány Péter tudományegyetem bölcsészeti karának vendégprofesszora és szeretném itt minden magyar kartársamnak, kikkel a problémákat megbeszélhettem, különösen Hekler Antalnak és Alföldi Andrásnak legszívesebb köszönetemet kifejezni.

I.

A KEZDET.

A kétfőzéjű clipeus-szarkofágok között, melyek a IV. század első feléhez tartozó keresztény szarkofágok főcsoportját alkotják, van egy kisebb csoport, mely a lateráni Testvérszarkofághoz¹⁶ kapcsolódik. Ezeket az jellemzi, hogy az Ó- és Újtestamentum kánoni értékű bibliai jeleneteihez Pilátus kézmosását is hozzáfűzik. Ehhez a csoport-hoz a következő példányok tartoznak:

1. a lateráni Testvérszarkofág,
2. egy kétfőzés clipeus-szarkofág a Vörös-tengeren való átkelésével az arles-i Musée Lapidaire-ben,¹⁷

3. töredékek Poitiers-ben¹⁸,

4. töredékek S. Callistóból, Mons. Wilpert tulajdonában.¹⁹

A lateráni és arles-i példányok műhelyrokonságban állanak egymással.²⁰ Ugyanebbe a stílusirányba tartoznak a Mons. Wilpert tulajdonában levő töredékek is, bár ezeken az alak és redőkezelés egy fokkal régiesebb és szorosabban kapcsolódik a korakonstantini gyakorlathoz. Ezzel szemben a poitiersi-töredékek korábbiak, mint a lateráni Testvérszarkofág.

Míg a legtöbb kétfőzés clipeusszarkofág témája a későkonstantini és Konstantin utáni időkben Krisztus csodái, a születés, a királyok imádása és alkalmilag Krisztus bevonulása Jeruzsálembe, továbbá a Péter-trilógia, és végül az Ótestamentum megszabadítási jelenetei,²¹ addig a lateráni Testvérszarkofághoz kapcsolódó műhelyek, melyeknek virágkora 330 és 340 közé esik, a jelenetek kánonjába új jelenetet iktattak Krisztus passiójából. E jelenet mindig ugyanaz: Pilátus kézmosása, melyből Krisztus alakja legtöbbször hiányzik. A Pilátus-jelenet a fenti négy szarkofágon mindig ugyanazt a helyet foglalja el, a felső zóna jobboldali sarkát.²² A frizszarkofágoknak e jólismert műhelye a következő kritériumokból ismerhető fel: feloldja a korakonstantini kor szigorú dogmatikus jelenetelosztását. A szimbolikus-dogmatikus kompozíciók helyét lírai, elbeszélő ábrázolások foglalják el. A test feltámasztásának időtlen szimbolumát, melyet a korakonstantini művészet Lázár feltámasztásával fejezett ki, felváltja a Krisztus kezét csókoló nővér motívuma és a vízfakasztás csodája helyébe, mely az aqua vitae eszméjét érzékeltette, Péter és a római katona közötti conversatio religiosa lép. Jellemző továbbá, hogy ez a műhely az Ótestamentum motívumanyagát nemcsak a clipeus alatti térre korlátozza, hanem mindinkább kiterjeszti a szarkofág homloknézetére is. A fejtípusokban valami gyermekies tükröződik. Az Évszak-Krisztust ebben a műhelyben egyáltalán nem találjuk meg, hanem az apród-hajviseletű²³ Christus puer típusa lép előtérbe.

Ez a műhely veti fel először a plasztikában Krisztus passiójának témáját. Az ú. n. Pilátus kézmosása az eljövendő szarkofág-szobrászatnak nemcsak leggyakoribb eleme, melynek változásaiból a szarkofágok fejlődését a IV. sz. második felében leolvashatjuk, hanem ez marad az ú. n. passioszarkofágoknak alapvető és többnyire egyetlen Krisztusjelenete.

Alapfogalmazásának változatai a IX. táblán láthatók. Minden korai Pilátus-kompozíció a következőkben egyezik meg: 1. a IV. század

második felének Pilátus-ábrázolásaival szemben, melyeket a X. táblán állítottam össze, az alapfogalmazásban nem a stereotyp, többnyire háromalakos kézmosás fordul elő, hanem egy sokalakos törvénytételi jelenet, melynek legrészletezőbb fogalmazása a lateráni Testvérszarkofágon maradt fenn. (37. kép.) — 2. Ez a törvénytételi jelenet közelebb áll a későtetrarchatusi szarkofágok Dániel törvénytételéhez, miként ez a geronai frizszarkofágon (36. kép) ráncmaradt,²⁴ mint a későbbi oszlopszarkofágon levő,²⁵ Pilátus kézmosásának kompozícióihoz. — 3. Ha az alapfogalmazás négy változatát összehasonlítjuk, a következő alakokban fogjuk az alapkompozícióhoz való tartozást felismerni: az ülő Pilátus, a mellette ülő bíró, egy mögötte álló másik hivatalnok, Pilátus előtt a camillus, aki éppen a kézmosóvizet készül beönteni, végül pedig legalább két katona, Pilátus testőrségének képviselői, kik a Péter-trilógia prémkucsmás katonáival ellentétben mindig fedetlenfejűek és lándzsájuk és pajzsuk van.²⁶ A camillus előtt mensa, illetve tripus szokott állani. A háttérben néha egy pártázatos torony látható, melyet alkalmilag ez a műhely Ábel áldozatának háttérül is felhasznál.²⁷ — 5. A hármas főcsoportot, amint az a lateráni és arles-i, jó állapotban levő példányokon látható, azonos minta szerint építi fel a műhely: Pilátus keresztbevetett lábbal ül a letakart ülésen. Ez a Pilátus-típus bizonyítja a Wilpert-féle töredék (38. kép) és az arles-i-példány (39. kép) szoros összefüggését a lateráni Testvérszarkofággal (37. kép.). A Pilátus mellett ülő bíró, kinek alakja egészen hasonló formában jelenik meg a geronai Dániel-jeleneten (36. kép) ezen az új ábrázoláson legtöbbször térdére fekteti kezét. Háta mögött van a másik álló hivatalnok helye. — 6. Pilátus katonái (49. kép, v. ö. 38. kép) lényegesen különböznek a keresztény frizszarkofágokon eddig használt katonatípustól. A későtetrarchatusi típusokkal (52. kép) ellentétben, mindig fiatalok és szakálltalanok, és sem prémkucsmát, sem sisakot nem viselnek. Míg a Péter-jeleneteken a katonák többnyire fegyvertelenek, itt mindig lándzsával és paizzsal vannak felfegyverkezve. — 7. Krisztus alakja a Pilátus-jelenet legrégibb megfogalmazásán nem fordul elő, csak a poitiersi töredékek²⁸ mutatják Krisztust Pilátus előtt. A lateráni Testvérszarkofágon ott találjuk a Pilátus-jelenet mellett Ábrahám áldozatának alapvető jelentőségű ótestamentumi szimbolum-ábrázolását, mellyel a frizszarkofágok kőfaragói Krisztus váltságahalálát fejezték ki.

Eredményként megállapítható, hogy a későkonstantinusi korban a *miraculum Domini* uralkodó témája mellett bátortalanul feltűnik a

Krisztus-passio ábrázolása, mégpedig a kor legjelentősebb műhelyében, melyből a lateráni Testvérszarkofág is származik. Sajátságos, hogy Krisztus alakja a legrégebb passioábrázolásokból mindig hiányzik. A passio eszméje egyetlen jelenetben összpontosul: Pilátus ítéletében. Ebben a jelenetben kristályosodik ki az a jelentőségteljes szimbolikus tartalom, melyet ebben az időben az ótestamentumi jelenetekben is megtalálhatunk. Krisztus kereszthalálát a frizszarkofágokon Izsák feláldozása és Kain és Ábel áldozata testesíti meg, Így válik lehetővé, hogy a lateráni Testvérszarkofág körében Krisztus halálának a Pilátus-jelenetben egy harmadik szimboluma keletkezzék. A legrégebbi fogalmazás Izsák feláldozását és Pilátus ítéletét szimbolikus kompozícióösszefüggésben tárja elénk. (37. kép.)

Ez a komponálási mód nem volt hosszúéletű: a 350 körüli frizszarkofágokkal befejeződik. De mégis a Testvérszarkofág mestere műhelyének teremtő erejű alkotása nem maradt hatástalanul a további fejlődésre. 1. Bár a Pilátus-jelenet a rákövetkező időkben meglehetősen változtatásokon megy át, mégis döntő marad a passioábrázolások keretében. Több ízben történt kísérlet más Krisztus-jelenetek beiktatására is, különösen a fejlődés kezdetén és végén, de ezek a kísérletek nem sikerültek. Ahol a passioszarkofágokon Krisztus-ábrázolással találkozunk, mindenütt Pilátus kézmosása az elsődleges jelenet. — 2. A theodosianusi korig az a felfogás él, hogy Pilátus kézmosása jelenetéhez eredetileg és ideológiailag Krisztus alakjára nincs szükség. Így magyarázható, hogy az ú. n. Krisztus Pilátus előtt, valójában Krisztus elfogatása jelenetét a korai oszlopszarkofágokon Pilátus kézmosásától egy oszlop mindig elválasztja. Csak a Krisztus—Péter-szarkofágok (IV. tábla, 12—15. kép) legkésőbbi csoportjánál vonják be Krisztust a Pilátus-jelenetbe. — 3. A Pilátus-jelenet és az ószövetségi áldozatábrázolás kompozicionális összefüggése a következő korban is megmarad. A 174. sz. lateráni szarkofág kompozíciója (16. kép) analóg a Testvérszarkofágéval (37. kép). Pilátus kézmosása szembe van állítva Izsák feláldozásával. Ez a komponálási mód végül még a Bassus-szarkofágon is visszatükröződik. Ennek megfelelően az ú. n. Péter—Pál-csoportban, ahol a Pilátus-jelenet nem fordul elő, a Krisztus-passio kizárólag az ótestamentumi szimbolika tükrében jelenik meg. (8—9. kép.) Itt Jób és Kain és Ábel áldozata állanak egymással szemben. Utóbbi fogalmazása a Testvérszarkofág körében szokásos formáknak felel meg. A Theodosianus-kori passioszarkofágokon azonban az ótestamentumi passioszimbolika többé

egyáltalán nem fordul elő. Határnak tekinthető a 359. év, a Bassus-szarkofág esztendeje. — 4. A Testvérszarkofág műhelye a további fejlődés számára formailag a következő feltételeket állapította meg: Pilátus, az ülő bíró, és a camillus alakjai megmaradnak és a katonák ifjú és fedetlenfejű típust képviselnek.

II.

KRISZTUS PASSIOJA A 171. SZ. LATERÁNI SZARKOFÁGON.

Az első kísérlet Krisztus passiojának a szarkofágok programjába való beiktatására a frizszarkofágok virágkorával véget ér. Bármily merész is volt a gondolat, mely a doxa passioját és a vita halálát megkísérelte tárgykörébe vonni, hogy Krisztus fenségét életében és halálában képbe foglalja, mégsem keletkezett e gondolatból új szarkofágtípus és új reliefszerkezet. Az új tárgykör inspirációja egészen más oldalról bukkant fel. A tulajdonképpeni passioszarkofág nem fokozatosan jött létre a friz-szarkofágok műhelyeiben: létét egyetlen alkotó tettnek köszönheti. Már Constantius uralkodása alatt, — 340 körül, — elkészült a 171. sz. lateráni oszlopszarkofág. (1. kép.) E szarkofágon jelenik meg Krisztus passiojának témája, függetlenül a csodatémától. Ezzel létrejön a passioszarkofág alapszerkezete. Ez időtől kezdve a passiotéma hordozói a fülkeszarkofágok, éspedig az oszlop- és fás szarkofágok. Mint a lateráni 171. sz. szarkofág, úgy az ő típusát követő szarkofágok is ötfülkés, csak a IV. század második felében fejlődik ki a hétfülkés passioszarkofág, mely azonban a centrum háromfülkés kibővítésével magyarázható és nagyon ritka.³³

A 171. sz. lateráni szarkofág tiszta Krisztus-szarkofág a következő jelenetbeosztással: a középfülke körül, melyben ott látjuk a keresztet Krisztus babérkoszorújával, csoportosul jobboldalt, két fülkére tagolva Krisztus elfogatása és Pilátus kézmosása, baloldalt egy katona, amint babérkoszorút helyez Krisztus fejére és kyrenei Simon kereszthordozása. Csak a Pilátus-jelenetnek van a frizszarkofágokon előzménye, a többi ábrázolás mind új alkotás a szarkofágszobrászatban és mindeddig nem sikerült keletkezésük számára a szarkofágműhelyeken kívül egyetlen támaszpontot sem találni. Tehát itt új eredményekről van szó, mint ahogyan a tetrarchátusi korban a csodajelenetek a frizszarkofágokon minden előzmény nélkül jelennek meg.

A Pilátus-jelenet, mint azt a háttér architektúrája, a tripus, a Pilátus, a bíró és camillus típusai bizonyítják, az alapfogalmazáshoz kapcsolódik. (37—39. kép.) A továbbiakban azonban a jelenet alapjaiban megváltozott: 1. a sokalakos bírói jelenet háromalakos kézmosássá vált. — 2. A Pilátus-fülkéből a katonák teljesen hiányoznak. — 3. A két bíró közül hiányzik az álló, míg az ülő inkább háttéralakká vált. — 4. Ezzel a hangsúly Pilátus és camillusának kettős csoportjára esik, ami a jelenetet ítélethozatal-jellegétől megfosztja és Pilátus kézmosásnak háromalakos csoportképévé formálja át. — 5. A kézmosás külön fülkében Krisztus elfogatásához kerül, úgy, hogy e két jelenet között csupán eszmei összefüggés áll fenn.

Ezzel kialakul a jövő számára a Pilátus-kompozíciónak az alakja, melyet nemsokára a Bassus-szarkofágon látunk viszont. Mindig világosabban lép előtérbe Pilátusnak és camillusának kapcsolata, mely a theodosianusi korban abban nyilvánul, hogy a lateráni 151. sz. Krisztus—Péter-szarkofágon a bíró háttéralakja már nincs is kidolgozva. Bármily sokfélék is a Pilátus-téma változatai a késői korban, a kompozíció alaptípusa mégis úgy marad fenn az eljövendő idők számára, amint az a lateráni 171. sz. szarkofágon megjelenik.³¹ Maga Krisztus a szarkofágon két fülkében is ott van: az elfogatásnál és a koszorúzásnál. Típusa mindkét alakján más. Az elfogató jelenetén világosan látható az Évszak-Krisztus hajviselete (63. kép), mely a korakonstantini kortól (62. kép) kezdve, szinte kivétel nélkül használatos a csodatevő Krisztus ábrázolásánál.³²

A szigorú fiziognómiától függetlenül érezzük, hogy már a késői korban vagyunk. Ez a Krisztus-típus a passioszarkofágokon csak ebben az egyetlen egy esetben jelenik meg. Különben Krisztus ahhoz a típushoz tartozik, melyet a lateráni 171. sz. szarkofágon a babérkoszorúzás mestere alkotott, (2. kép.) s amelyet Krisztus-könyvemben időbelileg a Testvérszarkofág Christus puerje és a Bassus-kor szép Krisztusa közé helyeztem.³³ A lateráni 171. sz. szarkofág e két típusa mutatja a legvilágosabban a szarkofág átmeneti jellegét. Az idősebb mester, az Évszak-Krisztus fürtjeivel övezett szigorú típus alkotója, még a konstantini hagyományokban gyökerezik, a másik mester, kinek az ifjú Christus laureatus kedves arcát köszönhetjük, ezzel szemben már a szép stílus jegyében dolgozik.

A Pilátus-fülkéből hiányoznak a katonák. Helyük ettől kezdve Krisztus elfogatásának fülkéjében van, mely most már mindig a Pilátus-

fülke szomszédságában marad. Az a katonatípus, melyet a Testvér-szarkofág műhelye teremtett meg, a lateráni 171. sz. szarkofágon csak kyrenei Simon kereszthordozásánál fordul elő. A többi katona ifjú és szakálltalan, de sisakot viselnek. (2. kép.) Ez az első eset, midőn a keresztény szobrászatban megjelenik a sisakos katona, mégpedig Krisztus elfogatásának, a babérkoszorúzásnak és a keresztörzésnek jeleneteiben. Utóbbi esetben a katonák csak állszalaggal láthatók (v. ö. pl. 25. és 26. kép). Ugyanígy a fermói oszlopszarkofágon³⁴ is, mely a csodajelenetek és Ábel áldozata mellett a sírörzést is ábrázolja, sisakosak a katonák. A lateráni 171. sz. szarkofág Krisztus elfogatásának jelenete szintén egyedülálló marad. Krisztust itt egy sisakos és lándzsás katona kíséri. Ezzel szemben a Bassus-szarkofág óta az elfogatók kánoni formája Krisztusnak két ifjú, földetlenfejű katona közötti ábrázolása.³⁵

Míg a lateráni 171. sz. szarkofág jobboldali fülkéje a passio-téma további fejlődése számára alapvetőnek tekinthető, a két baloldali fülke unicum. Kyrenei Simon kereszthordozása, mely itt hatásosan áll szemben Pilátus kézmosásával,³⁶ soha többé nem fordul elő az ókeresztény szarkofágszobrászatban. Ez alapvetés után alkotta meg a theodosianusi kor Péter keresztútját. (5–7, 12. 13. kép.) Mellette áll az a sajátságos jelenet, melyben általában Krisztus töviskoronázását vélik felismerni. Ez Krisztusnak és egy legionáriusnak kettős csoportja, mely kompozíciójában az elfogatók jelenetének utánzata. Krisztus csendesen áll, egymáson nyugvó kézzel, fenséges nyugalomban. Hátulról egy harcos közeledik hozzá, kezében karddal. A római legionárius óvatosan emel egy babérkoszorút, hogy Krisztus fejére tegye. A nyert csata utáni caesarkoronázás cselekménye itt most Krisztusra vonatkozik. A frizszarkofágon a babérkoszorút a győzelem jelvényeként a Lázár-aedícula ormára helyezték. Corona vitae-ként díszíti ez a koszorú a basilica caelestist, és az ókeresztény szarkofágok eresztét. A római legionárius, ki Krisztust a halálba vezette, most a babérral koronázza meg. Krisztus halálát e fantázia hadjáratnak képzelel el, melynek Krisztus győzedelmes imperator laureatusa.³⁷

A victoria in morte e gondolata azonban csak a lateráni 171. sz. szarkofág kompozíciójában összpontosul. Minden antik tradícióval szemben, mely a figurális kompozíció centrumába mindig az embert helyezte, a lateráni 171. sz. szarkofág középső fülkéjében tárgyi szimbolumalkotás áll. Ez a IV. sz. művészetének legradikálisabb s

egyben leggazdagabb következményű újítása. E szimbolum az egyszerű golgothai kereszt, mely alatt két római legionárius őrt áll. A kereszt felett egy sas lebeg Sol és Luna alatt és szárnyait kiterjesztve az égből ereszkedik alá. A keresztre egy babérkoszorút helyez, mely körül a kereszt gerendáin szimmetrikusan két galamb áll. Hogy a motívum eredete a császári győzelmi szimbolikában gyökerezik, nem szorul bizonyításra. Így a lateráni 171. sz. szarkofágon Krisztus keresztje az égi babérkoszorúval, — Damasusszal szólva,³⁸ — *crux invicta*-ként hirdettetik. A babérkoszorú Krisztus nevének kezdőbetűit keretezi: K . Ez a monogrammkoszorú a pecsét, mely *σφραγίς*, a halált legyőző Krisztus. Változott alakban fordul elő ugyanebben az időben egy istanbuli Hercegszarkofág két hosszanti oldalán, ahol két repülő victoria tartja, kik kompozícióban és stílusban elárulják, hogy egy diadalívről vették át és ahhoz a keletgörög stíluszemlélethez tartoznak, mely Bizáncban 350 körül renaissance-át élte.³⁹ Krisztus keresztje tehát a IV. század közepén az ókeresztény szarkofágszobrászatban csak a *signum caeleste*⁴⁰ értelmében szerepel, amennyiben 1. Sol és Luna között van elhelyezve, 2. az égi sas motívumával összekötve fordul elő és 3. repülő victoriák hordozhatják. Krisztus monogrammkoszorúja, Krisztus passiójának centrális szimbolumaként először a 171. sz. lateráni szarkofágon, a kereszten jelenik meg.

A görög Kelet a kereszt és koszorú szimbolumait csak elválasztva, külön-külön ismerte. Jellemző erre nézve az említett istanbuli szarkofág, melynek hosszanti oldalait a monogrammkoszorú és keskeny oldalait a kereszt díszíti. Ezzel ellentétben a *crux invicta*-nak az a formája, melyet a lateráni 171. sz. szarkofág mutat, a Birodalom nyugati részén fejlődött ki és nemcsak a római és galliai passioszarkofágok díszének középpontja, hanem egyáltalán a század második felében a római művészetnek legfontosabb szimboluma.⁴¹ Hogyan keletkezett a kereszt és koszorú e kombinációja? Más szóval, honnan ered a *crux invicta*? Erre Alföldi András Nagy Konstantin⁴² megtérésének történetére vonatkozó legújabb adalékai alapján csak egy felelet adható. A *crux invicta*-nak és Krisztus passiójának kompozíciója a császári és keresztény győzelmi szimbolikában gyökerezik.⁴³ Itt a következő fejlődés bontakozik ki:

1. Konstantin a Pons Milvius-i csata előtt víziója alapján Krisztus monogrammját, mint *caeleste signum*-ot, sisakjára és katonái paizsára verette, mely aztán, mint *σωτήριον σημαῖον (νικητικὸν τρόπαιον)* új császári zászlóul, az ú. n. *labarum*ul szolgált.⁴⁴

2. Erről a labarumról szól Eusebius ismert leírása, melyben az új zászlót kereszttel hasonlítja össze. Ennek felső végére egy aranyból és drágakövekből művésziiesen megfont koszorú van erősítve, melyben a Megváltó nevének két betűje, a *Χριστός* név kezdőbetűi láthatók, mégpedig a P közepén a X-vel keresztezve.⁴⁵

3. Ez a császári jelvény diszíti a zászlókelme nélkül a lateráni 171. sz. szarkofág középpontját.⁴⁶ A művészi fonadék és egy drágakő a babér között valószínűvé tesz, hogy itt az Eusebius által leírt jelvényforma szolgált alapul. Amíg azonban a keresztalak dogmatikus keresztény egyértelműséget nyer, úgyszólván kifejlődik a vexillum crucis Christi.⁴⁷ A kereszt a lateráni 171. sz. szarkofág középpontjában a valódi *νικητικὸν τοῦ κυρίου τρόπαιον*.

4. A vexillum crucis (illetve a crux invicta) keletkezése alapján fel kell tételezni, hogy Krisztus passióját győzelmes hadjáratnak tekintették. Nem véletlen tehát, hogy a crux invicta ekkor tiszta christologiai összefüggésben tűnik fel. Ezt követi a harc gondolatának ártértékelése, mely szerint a militia Christi hadirendje nem az ölés, hanem a halál.⁴⁸ Midőn Krisztus Pilátus ítélete után a halálba megy, legyőzi a halált. Ezért ábrázolja őt a lateráni 171. sz. szarkofág művésze mint valóságos imperatort, kit a római legionarius babérral koszorúz meg.

5. Így lett a császári jelvényből vexillum crucis Christi, minden passio-kompozíciónak középpontja. Az őrkatonák a bibliából nem magyarázhatók. Christus imperator-jelvényének őrzői ők, kik a Sacramentum-nak eleget tettek. Az imperatori szimbolikából származik a sas is, mely a monogrammkoszorú mellett nemcsak mint signum caeleste, hanem mint az ütközet jelvénye is szerepel.

6. Döntő jelentőségű azonban, hogy a crux invicta Sol és Luna között van elhelyezve. Konstantin diadalívén Sol és Luna még az örök, győzedelmes és boldog Birodalom⁴⁹ szimbolikájához tartoznak. Ez a szimbolika a passioszarkofágon a krisztusi birodalom végtelen hatalmát jelképezi. Az örökkévalóság számára emelték Krisztus győzelmi jelvényét, az igazi Imperator zászlóját: «Magis occidi quam occidere» áll előttünk Krisztus földi harcának disciplinája. A katona a halálba kíséri Őt, Pilátus kimondja a halálos ítéletet, kyrenei Simon felviszi a keresztet a Golgothára. Krisztus halálbavezető útja egyben glóriája és victoriája is. Halálában nyeri el Krisztus a babért, mert halálában oldja meg az istentől kapott feladatot: VINCERE MORTEM.⁵⁰ A signum caeleste döntötte el egykor Nagy Konstantin vallásháborúját. Amit a lateráni

171. sz. passioszarkofág kompozíciójával a hívőknek mondani akar, Krisztus középső zászlóján így foglaltatott össze :

HOC SIGNO VICTOR ERIS.

A 171. sz. lateráni passioszarkofágnak nincsen közvetlen követője : ott áll a konstantini kor határán. Csak a következő nemzedék alkotott nagyobb számban passioszarkofágokat, de a lateráni 171. sz. szarkofág művészenek merész teljesítménye vetette meg mégis a következő passioszarkofágok formájának és szellemének alapját : 1. a militia Christi és a victoria Christi eszméje egészen az V. századig minden alkotás alapja marad. Nem a passio történeti lefolyását ábrázolja a szarkofág-szobrászat, hanem Imperator Christus győzelmét. — 2. Ennek következtében az imperatori szimbolika szorosan összekapcsolódik a szarkofág-műhelyek passiokompozícióival. — 3. A lateráni 171. sz. szarkofág óta a központban mindig a győzelem jelképe áll, többnyire a crux invicta, vagy maga Krisztus, mint győzelmes imperator. — 4. Krisztus fogságbavetésének és Pilátus kézmosásának kétfülkés ábrázolása megmarad, mégpedig a jobboldali fülké számára. — 5. Végül a következő kor minden alkotása megtartja a fülkés szerkezetet és a Krisztus-típust.

III.

A KRISZTUS—PÉTER—PÁL-JELENETES SZARKOFÁGOK.

Körülbelül a Bassus-szarkofággal egyidőben keletkezik az a példányokban igen gazdag szarkofágtípus, melyet már Campenhausen mint Krisztus—Péter—Pál-csoportot jellemzett. Ezek közül a példányok közül egy sem tartozik a konstantini korba, azonban néhány közülök egészen a szép stílus koráig, sőt az V. századig vezet el bennünket. Új leletek és kutatások alapján ezt a csoportot ma már egy san-sebastianói töredékes szarkofágra lehet visszavezetni és a következő szarkofágok sorolhatók melléje :

1. Töredékes szarkofág San-Sebastianóban.⁵¹
2. Bassus-szarkofág a Vatikáni Grottákban, melyek felső zónáját
- a 4. képen az eredeti kompozícióban csatolom.⁵²
3. Oszlopszarkofág egy mauzoleumban San Sebastiano mellett, ma még in situ (5. kép).⁵³
4. Oszlopszarkofág a Saint Maximin-i kriptában (6. kép).

5. Frizszarkofág a San Valentinóban, Róma (7. kép).⁵⁴

6. Oszlopszarkofág Narbonneban (töredezett).⁵⁵

7. Háromfülkés töredék (106. sz.) a Lateráni Múzeumban, (3. kép), melyen a Péter-Pál-jelenet a szokottól eltérően megfordított sorrendben jelenik meg.⁵⁶

8. Milanói frizszarkofág.⁵⁷

A legfontosabb példányokat a II. táblán chronologiai sorrendben közlöm. A három elsőként megnevezett szarkofág még a Theodosianus előtti korba tartozik, ezért elemzésem ezekből fog kiindulni.

E csoport passioszarkofágjai a következőkben egyeznek meg: 1. a középfülkében többnyire (1, 4–6, 8. sz.) a *crux invicta* foglal helyet, melynek kompozíciója gyakran erősen rongálódott, mégis, az alapvonások (kereszt, monogrammkoszorú, örkatonák) még világosan felismerhetők. A legrégebbi fogalmazás a sassal, mely közvetlenül kapcsolódik a lateráni 171. sz. szarkofághoz, a töredékes san-sebastianói oszlopszarkofág (1. sz.). — 2. Krisztus elfogatását mindig ugyanúgy ábrázolják: Krisztus két fedetlenfejű, ifjú katona között a Pilátusfülke felé halad. A katonák a régebbi fogalmazásokon többnyire rövid kardot viselnek, azonban az 1, 5, 7. sz. példányokon egy lándzsás is előfordul. — 3. Pilátus kézmosása háromalakos koncepció, mint a lateráni 171. sz. szarkofágon. A háttérben többnyire épület látható. Pilátus és a camillus kettőssége minden esetben hangsúlyozott. Magát Pilátust a lateráni 171. sz. szarkofágon és a Bassus-szarkofágon előforduló alakban látjuk viszont, vagyis megtámasztott állal (v. ö. 40–41. kép), miként az alapfogalmazásnál (v. ö. IX. tábla). — 4. A *crux invicta*tól balra Péter halálba menő útját ábrázolják, mely két fogalmazásban fordul elő. Vagy a Bassus-szarkofág⁵⁸ módján, midőn Pétert két közkatona fogságba veti, mely szerkezetileg Krisztus fogságba vetéséhez hasonlít (2, 6, 8. sz.; vsz. 1. is), vagy a keresztút egyik formájában, midőn egy katona kyrenei Simon módjára Péter keresztjét viszi (4, 5, 6. sz.). Ez a hármas csoport is két közkatona között ábrázolja Pétert a 3. és 8. sz. kivételével. — 5. A baloldali sarokfülkét (a 7. sz.-tól eltekintve), mindig Pál martyriuma foglalja el. A kompozíció többnyire Pál és a hóhér kétalakos csoportjából áll. A háttérben részben nád, részben pedig egy bárka eleje a Tiberis partját (palus Tibertina) jelképezi, mint Pál kivégzésének helyét.⁵⁹ — 6. E csoport legtöbb példányának szerkezete ötfülkés oszlopszarkofág (fás szarkofágok a mai napig még nem mutathatók ki), és a basisornamentikában és alkalmilag

az indaoszlopban (2. és 4. sz. v. ö. 21, 16. kép) is megegyeznek. Csúpán a sanvalentinói (1. sz.) és a milanói San Ambrogióban levő (8. sz.) két késői példányon vitték át a passiotémát a frizszarkofág szerkezetére.

Valamennyi példányban alapjában a kompozíció és az eszme egysége nyilatkozik meg. A victoria Christi-től kiindulva alakul ki a militia Christi hősi halálának példája, mégpedig a három legnagyobb «auctores martyrum»,⁶⁰ Krisztus, Péter és Pál példája. A három harcosra érvényes az, mit Damasus Pál feladataként jelölt meg: credentes docuit possent quo vincere mortem.⁶¹

Ebben a csoportban különleges helyzetet foglal el a Bassus-szarkofág, nemcsak azért, mert kétzónájúsága a kompozíciót kibővíti, hanem azért is, mert a középső crux invicta helyét új ábrázolás foglalja el. Ugyanekkor Krisztus és katonái passiójának értelme a Bassus-szarkofágon még mélyebben fejeződik ki. Ha az alapkompozíció általam javasolt rekonstrukcióját fogadjuk el, akkor 1. az alsó zóna sarokfülkéi kapcsolatba kerülnek, ugyanis Ábrahám és Jób a közép felé fordulnak, 2. az alsó zóna theológiai értelmű kompozíció lesz, amennyiben itt egy ótestamentumi szarkofág áll előttünk, középpontjában a jeruzsálemi bevonulással; 3. az említettek között értelmi vonatkozás létesül, 4. kialakul a felső zónának egy olyan kompozíciónormája, aminőt a Krisztus—Péter—Pál-csoport hét passioszarkofágján látunk.

Az alsó zóna Krisztus lovaglását mutatja a halálon át. A halál szféráját az ótestamentumi paradigmák szimbolizálják, ahogyan azt a konstanatini kor frizszarkofágjain fejezték ki. A jeruzsálemi bevonulás is a frizszarkofágok jelenetkánonjából származik.⁶² Ádám és Éva és Dániel az oroszlánbarlangban szintén az anthropológiai halálhelyzetet és a szabadulásért való imát jelentik. Ábrahám áldozata, mely már a Testvérszarkofág passioösszefüggésében is előfordult, itt a szenvedő Jób jelenetével áll szemben, úgy, hogy Krisztus váltság-halála és a halhatatlanság ígérete két, egymásnak szimmetrikusan megfelelő ótestamentumi jelenetben találja meg szimbolikus kifejezését.

Az Ó-testamentum és halálszféra emeletén épül fel a felső zóna olymódon, hogy itt a gloria Christi az Egyház három őshősének martyriumában jelenik meg. Az út a mennyei Krisztushoz a vér és halál útja. Amint az alsó zónában a jeruzsálemi bevonulás foglalja el a középpontot, a felső zónában a művész magát a mennyei Krisztust láttatja. A földi halálon átlovagoló Krisztus felett trónol a mennyei uralkodó. Végeredményben tehát az Ó- és Új-testamentum kapcsolatával a

Bassus-szarkofág a Testvérszarkofágon felvetett eszme folytatója. Az ótestamentumi passioszimbolika végül is a frizszarkofág hagyományainak örököse. A Bassus-szarkofág körüli műhelyekben e szimbolika legszebb virágai nyílnak, hogy aztán a passiociklusok birodalmából végleg eltűnjenek.

A Bassus-szarkofág Caelus-jelenete új alkotás, melyet a szép stílus kora nagyon kedvelt (V. tábla): előtte e jelenet nem ismeretes és a theodosianusi korban egyáltalán nem használatos. Nem az első reprezentatív trónkép a keresztény plasztikában,⁶³ de Krisztus égi trónusának első képe. Az ifjú Krisztust tárja elénk, amint a szakállas Caelus boltozata felett trónol, balkezében a félig nyitott nova lex, jobbját áldóan emeli. A trónt két apostol és két őr állja körül. Valamennyien Krisztus felé fordulnak, ki homloknézetben ülve, a nézőre tekint. A Bassus-műhely két másik oszlopszarkofágján ugyanezt a Caelus-jelenetet láthatjuk viszont: a perugiai ú. n. Aegidius-szarkofágon (20. kép) és egy töredékes oszlopszarkofágon a san sebastianói múzeumban (17. kép), mely egy, a Bassus-szarkofágnál valamivel korábbi stílusfokozatot képvisel. A Krisztus-típus minden esetben bámulatosan megegyezik. E Krisztus a mennyei rex novus.⁶⁴ A Caelus-trón alakja ismét a császári szimbolikából származik. Miként Krisztus a Caeluson, úgy trónolnak a Galerius-diadalív egyik reliefjén az Augustusok Caesarjaikkal, mint a tetrarchatus supra caelum⁶⁵ kozmokrátorjai. A passziószarkofágok keretében a Caelus-trónt először Krisztus számára alkalmazzák. E trón a crux invicta saját ellenpéldánya. Ebből a motivumból fejlődött ki a szép stílus műhelyeiben az égi Krisztus tiszta kegyképe.⁶⁶

A Caelus-jelenet még egy második passziószarkofágon is közép-pontja a kompozíciónak: a lateráni 174. sz. szarkofágon (16. kép). Ez a barokk-időkben erősen átdolgozott szarkofág, melynek Krisztusa oldalt (18. kép) jobb állapotban maradt meg, mint a homloknézetben, az egyetlen a passziószarkofágok között, mely közvetlen görög befolyás hatása alatt készült.⁶⁷ Kompozíciója öt fülke helyett a hétfülkés szerkezetet választja. A Caelus-jelenet a három középső fülkét tölti ki. A jobboldali két sarokfülkén Krisztus fogságbavetésének és Pilátus kézmosásának szokásos jeleneteit helyezte el a művész. A Caelus-jelenet baloldalán Péter fogságbavetésének nem tisztázható és zsúfolt kompozícióját sejtjük. A baloldali sarokfülkét Izsák feláldozása foglalja el. Tehát itt is Ábrahám és Pilátus szembeállításának hagyománya

folymatodik, mely először a Testvér-szarkofágon jelent meg (37. kép). A lateráni 174. sz. szarkofág kétségkívül átalakítóan hatott a Bassus-szarkofág általam feltételezett első fogalmazására, úgy, hogy a Bassus-szarkofág mai felső zónájának kompozíciója a lateráni 174. sz. szarkofághoz hasonlít. Ezek szerint a Bassus-szarkofág felső zónájának első fogalmazása olyan elv alapján történt, melyet ma hét példány bizonyít. A második fogalmazás a lateráni 174. sz. példány hatása alatt jött létre, mely éppen görög szépsége miatt gyakorolt oly erős hatást a szép stílus római műhelyeire.⁶⁸ Ha a lateráni 174. sz. szarkofágot az istanbuli Herceg-szarkofággal⁶⁹ hasonlítjuk össze, ma már kétségtelen bizonyossággal megállapítható, hogy ez 350 körül készült, közvetlenül a görög művészethez kapcsolódik és legrégibb olyan passioszarkofágunk, mely a *crux invicta*t a *Caelus*-témával helyettesíti.

Mindebből a *Caelus*-trón fejlődése a következőképpen vezethető le: 1. kezdetben a *traditio legis* háromfülkés megfogalmazása az alap. Krisztus, amint Pál apostol azt kinyilatkoztatta, a *novus rex* és a mennyből adja át Péternek, az *Ecclesia* helytartójának a *nova lexet*, az Új Világtörvényt. Tipológiailag a kép a mennyei császártrónban gyökeresik, ahogyan azt a salonikii Galerius-diadalív is kifejezi. A háromfülkés *traditio legis* tulajdonképpen reprezentatív kegyképnek kell tekinteni, mely eredetileg nem a plasztika, hanem a monumentális apsisfestészet számára alakult ki a legrégibb apsismozaikok alapján. A *Caelus*-kép a festészetben a mai napig sem ismeretes, mégis, amint itt bizonyítani remélem,⁷⁰ a Földgolyó-Krisztus kompozíciója teljes bizonyossággal egészen a IV. századig visszavezethető. — 2. A téma először a lateráni 174. sz. szarkofágon jelenik meg a *passio*-témával való összefüggésben, ahol az *imperator Christus* mennyei glóriáját testesíti meg és a *crux invicta*t helyettesíti. Ennek szükségszerű következménye, hogy az eredetileg ötfülkés tervet hét fülkére kellett kibővíteni. — 3. A Bassus-szarkofágon a *Caelus*-trón egy fülkére korlátozódva egy Krisztus—Péter—Pál-kompozíció közepére került; ezáltal az eredeti kompozíció a lateráni 174. sz. szarkofág szellemében módosult. — 4. Ugyanez a műhely alkotja meg azt az új szarkofágtípust is, mely a perugiai példányban (20. kép) testesül meg.⁷¹ Ez az eredete a tulajdonképpen kegyképnek, melynek a szép san-sebastianói oszlopszarkofág (17. kép) egyik legkorábbi példája.

Ha a Krisztus—Péter—Pál-csoport szarkofágjainak centrum-kiképzését áttekintjük, a következő négy változatot különböztethetjük meg:

1. A crux invicta (1, 4, 5, 6, 8. sz.).
2. Christus supra caelum (2. sz., v. ö. Lat. 174.).
3. A két apostol között álló szakállas Krisztus (3. sz.).
4. Christus victor a kereszttel a Paradicsom-kertben (7. sz.).

Megállapítható a törekvés, mely a tárgyi szimbolumot egy mennyei, figurális jelenettel kívánja helyettesíteni. A legrégebbi példa erre a már tárgyalt Caelus-jelenet. Sajátságos jelenség a ma még in situ levő oszlopszarkofág, egy San Sebastiano melletti mauzoleumban (5. kép). E szarkofág a szép stílus végéről származik. A Bassus-szarkofággal szemben a kompozíció néhány sajátága rögtön feltűnik. A Pilátus-jelenetnek, mely ma négy alakból áll, a fentmaradt nyomok szerint ebben az esetben ötalakossá kellett válnia. Ez a régebbi típus közelebb áll az alapfogalmazáshoz (IX. tábla), mint azok a háromalakos kompozíciók, melyek különben a Krisztus—Péter—Pál-csoportban szokásosak (40. kép). Az elfogott Krisztus mozdulata⁷² más esetekben Péterre szokott jellemző lenni. Viszont Péter hagyományos elfogatásának helyét, — számunkra először szemlélhetően — Péter fentemlített keresztútja foglalja el. A keresztút itt kétalakos, míg az eljövendő időben a háromalakos ábrázolás majdnem szabállyá válik. A sansebastianói szarkofág óta lesz a keresztút szokásos, mégpedig nemcsak a Krisztus—Péter—Pál-csoportban, hanem a később tárgyalandó, egészen a theodosianusi korig kiterjedő Krisztus—Péter-csoportban is. (v. ö. 12—13. kép). A sansebastianói szarkofág ebben a tekintetben is fordulóponthoz jelent. A szép stílus nemzedéke Péter elfogatásának jelenetét részesíti előnyben (klasszikus forma: Bassus-szarkofág), míg a theodosianusi plasztika ezt a fogalmazást egyáltalán nem ismeri és helyére mindig a keresztutat helyezi, mely először a sansebastianói szarkofágon (5. kép) fordul elő. Ezzel szemben a Pál-jelenet nem változik, de a theodosianusi korban már csak ritkábban fordul elő.

Döntő jelentőségű átformáláson megy át a victoria-szimbolika is. Az árkádok sarkaiban ruhátlan, szárnyas geniusok lebegnek a babéros koszorúval. Ez a kompozíció kicsiben az istanbuli Hercegszarkofág főtémáját ismétli. A négy pár győzelmi geniust ruhátlan halálerosok keretezik, kik fejüket a lefordított fáklyára hajtják. Így szólaltatja meg a majdnem ornamentális szimbolika az eszmét, hogy a vita christiana a mors humanában gyökerezik és a victoriát csak a halál adja meg. Ezt a gondolatot hirdeti a reprezentatív középkép is. Krisztus fiziognómiája, — ahogyan itt jelenik meg — ismeretlen a konstantini

és a Konstantin utáni csodaciklusokban éppúgy, mint a passió-szarkofágokon. Az álló, szakállas, hosszúhajú Krisztus ez, ki baljában kibontott irat-tekerectet tart, jobbkezét pedig imperatori gesztusra emeli.⁷³ Reprezentatív homloknézetben áll a két apostol között. Ez a Bassus-kompozíció ellenpéldánya. Ahogyan a Bassus-kompozíció az eredetileg háromfülkés traditio legis összezsúfolása, éppúgy a sansebastianói ünnepélyes, szakállas Krisztus előképét is ismerjük, mégpedig egy ugyancsak San Sebastianóban levő töredékes oszlopszarkofágon (21. kép). E szarkofág kapcsolatát a Bassus-szarkofág körével ki tudom mutatni. A szerkezet, oszlopindázat, redőkezelés és fejtípusok közeli rokonságban állanak a szép stílussal,⁷⁴ bár Pál fejének (61. kép) aszkétikus és extatikus formakezelése már közelebb áll a theodosianusi felfogáshoz, mint a szép stílus szelíd filozófus fejtípusai (v. ö. 56—58. kép). Ezen a sansebastianói szarkofágon maradt ránk a Paradicsom-kertben ábrázolt traditio legis-nek legrégebbi, tehát tiszta római megfogalmazása. A szakállas Krisztus ez, ahogyan aztán a theodosianusi plasztika nagy városkapu- és kinyilatkoztatás-szarkofágkompozícióin megjelenik.⁷⁵ A sansebastianói szarkofág kompozicionális összefüggése ma már nem állapítható meg. Kétséges, hogy a szép stílus műhelyeiben a traditio legis-nek ez a típusa már megjelent volna a passio-szarkofágokon: eddig egyetlenegy példa sem ismeretes. A sansebastianói mauzoleumban levő szarkofág (21. kép), mely már a szép stílus határát jelenti, már felvillantja ennek a Krisztus-eszménynek reflexét, de a kompozícióból csodálatosképpen hiányzik a Paradicsom-kert és pálmalevels mennybolt. Csak a theodosianusi kor vette át a traditio legis-nek ezt az alakját a három- (14—15. kép) és egyfülkés fogalmazás számára egyaránt, azonban ezt az elgondolást kizárólag a passio-szarkofágok Krisztus—Péter-csoportjában találjuk meg.

Eredményként megállapítható, hogy a szép stílus korában a traditio legis-nek két, a monumentális festészetben gyökerező alaptípusa termékenyíti meg a plasztikát. E formák megegyeznek abban, hogy Krisztust a hívőknek az imperator, illetve pantocrator mennyei magasságában mutatják. E kompozíciók ezért mindig a középpontban foglalnak helyet. Szimbolikájuk ereje az imperatori és birodalmi szimbolikából származik. Mindkét fogalmazás nyomait megtaláljuk az oszlopszarkofágokon, ahol az alapfogalmazás mindig háromfülkés. Az egyik forma, melynek legrégebbi megfogalmazását keletgörög befolyás látszik meghatározni, a Caelus-trón (Lat. 174.), a másik a Paradicsom-kert. Krisztus az első

esetben mindig ifjú és szakálltalan (66. kép), a második esetben szakállas és hosszúhajú (69. kép). Az első fogalmazás felépítése antik-imperialisztikus előképekre megy vissza, a második megfogalmazás motívumai János Apokalypsisából származnak.

A Krisztus—Péter—Pál-csoport nem korlátozódik a szép stílus korára. Inkább a theodosianusi korban fordul gyakrabban elő. A valódi theodosianusi passió-szarkofágoktól abban különbözik, hogy nem kedveli a figurális középpontot és helyette inkább a *crux invicta*t alkalmazza (4—6, 8. sz.). Így a Saint Maximin-i szarkofág (6. kép) szerkezetében (basisornamentika és indás oszlopok) és kompozíciójában a szép stílus folytatója. Csak az egyik keskeny oldalán ábrázolt Júdászcók (73. kép), mely a Theodosianus előtti kor szarkofágplasztikájában nem ismeretes és legközelebbi rokona a 400 körül készült veronai város-szarkofág,⁷⁶ továbbá a fejtípusok és a redőkezelés mutatja, hogy a szép stílus szelleme nyilvánvalóan már meghaladott álláspont.⁷⁷ Vele csak egy Narbonneból, vagy Nîmes-ből való töredezett passio-szarkofág mutat közeli rokonságot,⁷⁸ melyet csak Rulmann egy rajzáról ismerünk. Az aláfűrés nélküli stílushoz tartozik a 400 körüli san valentinói frizszarkofág, mely szakít már az oszlopos szerkezettel, de ragaszkodik még a theodosianusi jelenetbeosztáshoz és kompozícióhoz.⁷⁹ Egy V. század elejéről származó, keresztcentrumú kompozíció, melynek stilisztikai részletei még jók, de általános képe már kvalitástalan, a Milanóban levő másolatra vezethető vissza.⁸⁰

Különleges példánya ennek a Lateráni Múzeum 106. sz. háromfülkés töredéke, melynek ornamentikája, redőkezelése, alak- és különösen Krisztus-típusa (65, 67. kép), mindenekelőtt azonban sajátos hajkezelése (koszorú fűrt lyukakból) olyan művészi körre utal, melyet mi M. Lawrence városkapu- és oszlopszarkofágjainak ismeretében tipikus theodosianusinak (400 körül) találunk.⁸¹ Fennmaradt a Pál-fülke, a középső fülke Christus victorral és Krisztus elfogatásával. Minden egyes részlet éles ellentéte azoknak a típusoknak, melyek a szép stílus hagyományaiban gyökereznek: 1. a Péter- és Pál-fülke sorrendje fordított volt. — 2. Krisztus lépése az elfogatásnál ruganyos és hajviselete a theodosianusi korban szokásos Krisztus-hajviselet. Hasonlítsuk össze a 65. képet a 64. képpel. Az ifjú theodosianusi Krisztus-típus (65. kép) a bassusi kor szép típusával tart rokonságot (64. kép). Ez látszik a nagy tarkófűrtön, de ez a Krisztus darabosabb és férfiasabb, jobban illik hozzá a nyitott lépőállás, melyet a theodosianusi korban nem egyszer

láthatunk (v. ö. 3, 12, 13, 70, 73. kép). — 3. A Pál-jelenet teljesen megváltozott és szokatlan formát öltött, mely inkább a késői korban fordul néha elő,⁸² a szép stílus korában soha. — 4. A döntő újítás mégis a közép-motívum: az ifjú Krisztus a Paradicsom-kertben, pálmák között, Péterrel és Pállal oldalán. Krisztus jobbában a keresztet tartja, miként a császár az uralkodói jelvényeket. Ezt a típust Krisztus-könyvemben *Christus victornak* neveztem.⁸³ A Theodosianus előtti plasztikában nem fordul elő, de megtaláljuk egy theodosianusi korból származó városkapu-szarkofágon.⁸⁴

Hogyan jutottak el e harmadik, reprezentatív Krisztus-ábrázoláshoz? Mint a *Christus rex* két másik formája is, — a *Caelus-trón* és a *traditio legis* a Paradicsom-kertben — úgy *Christus victor* is a keresztény imperializmus eszmekörében született. *Christus victor* négy theodosianusi szarkofágcsoporthoz fordul elő:

1. Az említett *san sebastianói* városkapu-szarkofágon.
2. A vatikáni Museo Petriano ú. n. Probus-szarkofágján (33. kép).⁸⁵
3. A barázdált kinyilatkoztatás-szarkofágokon Apt-ban (32. kép), Avignonban (34. kép) és Arles-ban (35. kép).⁸⁶
4. A Lateráni Múzeumban levő *passio*-szarkofágon (3, 67. kép).

Már ez az összeállítás is bizonyítja, hogy *Christus victor* általában csak ritkán használatos a *passio*-szarkofágok témakörében, holott egyébként a hódolati tematika középpontjában szerepel. Miként Krisztus a Paradicsom-kertben, vagy Krisztus a *basilica caelestis*-ben,⁸⁷ éppúgy *Christus victor* is az apostolok hódolatának középpontja. Ahogyan az apostolok szent kórusban, processzióban járulnak a *crux invicta*-hoz, úgy nyilatkoztatják ki városkapu-, oszlop- és barázdált szarkofágokon a középen álló *Christus victor* mennyei uruknak és a *vexillum crucis Dominicae* hordozójának.⁸⁸ A 32–35. képen közölt alapformák a következő sort adják:

1. Krisztus a kereszttel a Paradicsom-kertben, a donátorok alakjai között (35. kép).
2. Krisztus a kereszttel a Paradicsom-kertben, Péter és Pál között (33. kép); ennek a kompozíciónak felel meg a háromfülkés töredék (3. kép) fogalmazása.
3. Krisztus a győzelmi jelvénnel, amint a kapun (a halálé?) át egy női alakkal (az animával?) megjelenik (34. kép).
4. Krisztus a kereszttel (32. kép), apostolok, donátorok és a hely minden jelzése nélkül.

A harmadik eset egészen különleges változat, a negyedik eset pedig a legmesszebbmenő rövidítés. A san sebastianói városkapu-szarkofág az első és második eset kombinációja. Christus victor Péter és Pál és a tizenkettők közt jelenik meg az égből, a Paradicsom-kertben. A négy folyó hegyének két oldalán térdelő adományozók az áhítat motívumát még a hódolati kép előtt testesítik meg. Christus victor alapkompozíciója itt világos. Az arx caelesti-be visszatért imperator áll előttünk győzelmének triumphusán, egy ceremóniális hódolati jelenetben. Christus victor értelme, lényege csak úgy fogható fel, ha a császári zászlóhordozó megelőző ábrázolásait figyelembe vesszük, melyeknek eredetét Alföldi éppen most tisztázta.⁸⁹ Egy konstantinápolyi ünnepi vereten Constantinus iunior hordja mint caesar a zászlót, mely a szövet felett keresztben végződik.⁹⁰ Az éremkompozíció, amint azt Alföldi kimutatta, Konstantin Róma-városi szobrára megy vissza, melyet a Maxentius felett aratott győzelem emlékére emeltek. Ez az első eset, hogy római császár személyesen tartja a kezében a hadizászlót, mégpedig keresztény hadizászlót. Ami a császárt a zászló átvételére készítette, azt Alföldi így fogalmazza meg: „Ez volt Konstantin nyilvános tanúságtétele, hogy a győzelmet a «zsarnokok» felett annak köszönhetette, hogy Krisztus nevét zászlójára írta”.⁹¹ A császár tehát a zászlóban a caeleste signum-ot tartja kezében, melyet Krisztus bízott rá. A theodosianusi plasztikában Krisztus a menny császáráként jelenik meg a saját caeleste signum-ával: a vexillum crucisszal. Christus victornak a 32–35. képen közölt formái, különösen a 3, 33. és 35. kép, teljesen megegyeznek Constantinus iunior medallionjának zászlóhordozó császárával. A különbség csak annyi, hogy Krisztus a hadvezéri köpeny helyett palliumot visel és a kelme hiányzik a keresztves végű zászlóról. Krisztus jobbjaival átkulcsolja a keresztet, mint a császár saját Krisztus-zászlóját. Hasonló a lábak állása és lándzsa helyett az új törvényt tartja balkezeiben. Nem lehet kétséges, hogy Krisztus mint victor maga a felmagasztosult mennyi császár. Erre vall a fej (35. kép) enyhe jobbrafordulása. Végül még egy nyolcadik példányt kell a Krisztus—Péter—Pál-csoportba sorolni, mely egy kései marseille-i műhelyből származik.^{91a} Különleges jellegzetessége: 1. Pál martyriumának sajátos ábrázolása, mely körülbelül a lateráni 106. sz. szarkofág (3. kép) fogalmazásának felel meg. — 2. A Péter- és Pál-fülkék felcserélése. — 3. Péter martyriumának egy Krisztus—Péter-jelenettel való helyettesítése, mely a régi

megtagadás másolatának látszik. — 4. Az apostoltípusok hasonlóságtétele és végül — 5. a középfülke kompozíciója, mely az ifjú, trónoló Krisztust két apostol között az adományozókkal együtt ábrázolja, tehát a milánói városkapu-szarkofág hátulsó oldalán levő középfülke másolata, melyet Marseilleben még egyízben másoltak, az általánosan ismert conciliumszarkofágon.^{91b}

Ha áttekintjük a IV. századi keresztény művészet passioábrázolásainak eddig tárgyalt három csoportját, a következő kronológiai rendszer áll elő :

1. A későkonstantini frizszarkofágok bibliai halál- és megváltásszimbolikája az első kísérlet, mely Krisztus passióját a halál legyőzéseként tárgyalja. A legrégebbi passioábrázolásokon a két pólus : Pilátus halálos ítélete és Izsák feláldozásának szimbolumjelenete. E legrégebbi ábrázolásokból Krisztus alakja hiányzik. A továbbfejlődés három nemzedékének eredménye a császári és birodalmi szimbolika átültetése a passiotémába, melynek így elejétől fogva vezérfonala a victoria Christi gondolata.

2. Az első eredmény a lateráni 171. sz. szarkofág. A sas motívuma, a monogrammoszorú, a zászlóőrző katonák és a crux invicta együttes formája Konstantin monogram-viziójára és Eusebius labarum-leírására megy vissza. A csatát vezető hadvezér eszméjéből származik továbbá az incronatio Christi gondolata is. Sol és Luna a győzelmi reliefek szimbolikájából erednek. Ettől az időtől fogva a passiotéma megőrzi a crux invictát a szép stílus nemzedékében — mely a Krisztus—Péter—Pál-szarkofágokat alkotta — éppúgy, mint a theodosianusi plasztika, mely a Krisztus—Péter—Pál-csoport hagyományának folytatója.

3. A harmadik nemzedék (a bassusi kor) Krisztus harcának és győzelmének eszméjét a militia Christi eszméjévé bővíti ki, melynek legelső előharcosai (auctores martyrum) Péter és Pál. A crux invicta most a hadvezér zászlója, mely alatt Péter és Pál mesterüket követik (vincere mortem), mert felesküdték a vexillum crucis-ra.⁹²

4. Ebben az időben váltja fel a crux invictát a reprezentatív Krisztus. A folyamatot, melyben ez végbemegy, a legtalálóbban a Krisztus-típus császárrá válásának lehet nevezni.⁹³

5. Körülbelül egy időben jelenik meg a szakállas Krisztus a traditio legis hasonló jelenetében, amint a Paradicsomkertben áll. Itt minden esetben Krisztusé az imperatori gesztus, mely másutt a későantik

plasztikában a csata triumphatorát, a halált megzabolázó vadászt⁹⁴ és a fényhozó Sol invictust illeti.

6. A Krisztus—Péter—Pál-csoportban az égi Krisztus egy harmadik császártípusa is kialakult. E típus a császár a keresztény diadalmi zászlóval. Ez Christus victor előképe, mely a paradicsomkerti Krisztus változataként theodosianusi városkapu- és kinyilatkoztatás-szarkofágokon alakult ki és késői passioszarkofágokon láthatjuk néha viszont.

7. Egy marseillei műhelyben még egy további trónkép szolgál a passioszarkofág centrumául. Ez az ifjú Krisztus trónusa, melyet a marseillei szarkofág a basilica caelestis ábrázolásával együtt vett át és kétségkívül arra a theodosianusi kompozícióra megy vissza, mely a milanói városkapu-szarkofág hátlapján maradt ránk. Tehát a milanói városkapu-szarkofág mindkét mennyországképét felhasználták theodosianusi passioszarkofágok számára.

Ha áttekintjük e fejlődést, világos, hogy a konstantini nemzedék a passiótéma megalkotásánál Krisztus harcából (Pilátus, Izsák feláldozása) indult ki. A szép stílus nemzedéke Krisztusnak és katonáinak a halálon aratott győzelmét ábrázolta. A theodosianusi nemzedék eszménye a csatanyertes Krisztus és az ő mennyei győzelme. E gondolatmenetben nemcsak a császári és birodalmi szimbolika ismét megújuló kapcsolata jellemző római vonás, hanem a győzelem gondolatának keresztény értelemben való átformálása is. Az ú. n. passioszarkofágok a victoria christiana kifejezői, melynek értelmét Damasus e szavakban foglalta össze :

VINCERE MORTEM.

IV.

A PÉTER—PÁL-SZARKOFÁGOK.

Új leletek és kutatások alapján az ú. n. passioszarkofágoknak egy új csoportja állítható fel, melyet Campenhausen még csak halványan sejtett és mint VI. ciklust tárgyalt. E csoport a Péter—Pál-csoport, melynek főpéldányai még a szép stílus korába tartoznak. E példányok a következők :

1. Egy fás szarkofág San Sebastianóban (9. kép).⁹⁵
2. Péter- és Pál-töredék San Sebastianóban.⁹⁶

3. Fás szarkofág a Lateráni Múzeumban, 164. sz. (8. kép).⁹⁷

4. Oszlopszarkofág Valence-ban, melyet Wilpert rekonstruált.⁹⁸

E tökéletesen egységes csoport időmeghatározására a következő támaszpontok szolgálnak: 1. a sansebastianói fás szarkofágot a Bassus-szarkofág közelébe helyezem (v. ö. 54 és 55. kép). Pál feje (58. kép) alapjaiban különbözik a 370 körüli típustól, mely a san sebastianói traditio legis töredékeként maradt ránk. Én a korakeresztény plasztika legrégebbi fejét ismertem fel benne.⁹⁹ (v. ö. 58—57. kép). — 2. Ugyan- ehhez a stílusirányzathoz kell sorolni a Pál kivégzésének töredékét San Sebastianóban (2. sz.), melyhez valószínűleg az ugyanott levő Péter- töredék is tartozik.¹⁰⁰ — 3. A lateráni 164. sz. fás szarkofág egy egészen más stílusirányzathoz tartozik. Már Dibelius¹⁰¹ kapcsolatba hozta a Konzervátorok Palotájában levő, koratheodosianusi vadászatszarkofág- gal. Ezt az összefüggést csak világosabbá teszi a szigorú, alacsony- homlokú vadász (47. kép) és a lateráni passioszarkofág apostolfejeinek (59—60. kép) összehasonlítása, különösen ami a homlok- és halánték- hajzat elhatárolását szolgáló ornamentális fűrt lyukakat illeti. A vadász feje közelebb áll a theodosianusi típusokhoz (v. ö. 46. kép), mint a lateráni apostolfejekhez, melyeknek absztrakciója és fűrási technikája távolról sem oly fejlett. A lateráni 164. sz. szarkofág tehát még a Theodo- sianus előtti korra datálható. A stílusnak már a lateráni 171. sz. szarko- fágban feltűnő szigorúsága folytatódólagos hagyományon alapul. — 4. A Wil- pert rekonstruálta valence-i töredékek e csoport legkésőbbi példányai. Rongálódottsága ellenére is felismerhető egy gerendázatos és árkádos ornamentikájú és egy crux gemmatával díszített lábazatléc, mely a redőkezeléssel megegyezve (pl. Pál köpenyének diagonális szegélye e csoportban másutt nem fordul elő, viszont a theodosianusi példányokon mindennapi, 3. és 21. kép),¹⁰² megdönthetetlen bizonyítéka Theodosi- anus-kori keletkezésének. A Pál-típus elhagyja a bassusi kor esz- ményét (57., 58. kép) és nagyon közel áll a lateráni 164. sz. szarkofág- hoz (60. kép).

A Péter—Pál-csoport négy példánya így kronologiailag 350 és 390 közé helyezhető. Sem korábbi, sem későbbi példányokat nem ismer- rünk. Egységes a jelenetbeosztás is: 1. a középpontot kivétel nélkül mindig a crux invicta foglalja el az alatta ülő katonákkal, tehát az alap- forma, természetesen a sas nélkül, miután az alappéldányok fás szerke- zete a középső kagylófülke átformálását természetszerűleg lehetetlenné tette.¹⁰³ — 2. A középső crux invictát a Péter- és Pál-jelenetek oly-

képpen keretezik, hogy a baloldalt mindig Péter elfogatása, a jobboldalt Pál kivégzése tölti ki. Míg az előbbi többnyire hármas, Pál kivégzése mindig kettős csoport. — 3. A sarokfülkékben Kain és Ábel áldozata és a szenvedő Jób hármas csoportjai úgy helyezkednek el, hogy az ülő Atyaisten alakjának, mint sarokalaknak, az ülő Jób felel meg.

Az ótestamentumi passioszimbolika e csoportot éppúgy jellemzi, mint a Krisztusjelenetek teljes hiánya. Az ótestamentumi jelenetek kiválasztása a Bassus-szarkofággal azonos elv alapján történt. A Bassus-szarkofág eredeti fogalmazásán Ábrahám áldozata és Jób felelnek meg egymásnak. Izsák feláldozásának helyére már a frizszarkofágokon Kain és Ábel áldozata került, melynek szimbolikus tartalma (Krisztus váltság-halála) ugyanaz. Eszerint a Péter—Pál-csoport szarkofágjain a passio és a victoria Christi gondolatát ótestamentumi szimbolumjelenetek fejezik ki, melyek a kereszthalál és a test feltámadásának titkára utalnak.¹⁰⁴ Így ebben a csoportban is megállapítható, hogy a szép stílus nemzedéke az ótestamentumi passioszimbolikát különösen kedvelte. Későkonstantini elgondolásokban gyökerezik e törekvés és alapján különbözik a következő nemzedék eszmevilágától.

A váltság-halál és feltámadás polarításába van a két apostolfejedelem harca állítva, mely a vexillum crucis alatt folyik. Mint a Krisztus—Péter—Pál-csoportban, az auctores martyrum martyriumi egyenértékűekként állnak egymás mellett. Ha ott koordináltak, a Péter—Pál-csoportban viszont hatásosan állanak egymással szemben. E szarkofágok főtémája úgyszólván mindenütt három fülkében foglal helyet: Péter és Pál útja a halálba a Krisztus-zászló alatt. Péter és Pál e helyen, damasusi kifejezéssel élve, mint az igazi comites crucis invictae jelennek meg.

Pál kivégzése körülbelül a Krisztus—Péter—Pál-csoport megfelelő kompozíciójának tükörképét mutatja. Az alapot erre a fülszobor áthelyezése szolgáltatja: a hóhér most balról lép Pálhoz, úgy, hogy Pál a crux invicta felé fordul. A legrégibb és legszebb Pál-típus a sansebastianói (58. kép); a lateráni 164. sz. szarkofág feje (60. kép) már új típust jelent, melyet a theodosianusi korban a városkapu-szarkofágok is átvesznek.

Péter elfogatása minden példányon azonos mintaképre megy vissza. Péter keresztútja ebben a csoportban (a Krisztus—Péter—Pál-csoport későbbi példányaival ellentétben) egyáltalán nem fordul elő. Az elfogató kompozíciója teljesen a Bassus-szarkofágnak felel meg (v. ö. 54. és

55. kép). Péter két ifjú, födetlenfejű katona között áll jellegzetes tartásban, összetett kézzel, ujjainak hegyei érintkeznek és hüvelykujjai kereszteződnek. Az álló Péternek ezt a típusát a szép stílus műhelyei alkották meg: ott találjuk a főműhely két legkvalitásosabb munkáján, a Bassus-szarkofágon és a perugiai Aegidius-szarkofágon.¹⁰⁵ Tehát a passioszarkofágok két főcsoportjának Péter fogságbavetése számára azonos mintája volt, mely Péter elfogatásának mintájától különbözik. Utóbbi a tetrarchátusi korban keletkezett a lateráni 161. sz. szarkofág körében és a konstantini kor frizszarkofágjai is megtartják: az elfogatas a frizszarkofágokon drámai jellegű tömegjelenet; utalás a palesztinai elfogatásra, mely a forráscsoda legendájával függ össze. A passioszarkofágokon viszont az utolsó, római fogságbavetésről van szó, mely aztán a kereszthalálhoz vezetett. Péter itt szép aggastyán és nyugodt filozófus, aki tudja, hogy a zászlóra tett esküjéhez híven meg fog halni Krisztusért. Ha összehasonlítjuk a tetrarchátusi fogalmazást (52. kép) a szép stílus fogalmazásaival (54., 55. kép), a Testvérszarkofág korában világosan kitűnik a kései felfogás felé való átkanyarodás (v. ö. 53. kép). — 2. A frizszarkofágokon (52., 48. kép) a Péter-jelenet katonái mindig prémkucsmát, ú. n. pileus pannonicust viselnek. Ezzel szemben Péter fogságbavetésének ifjú katonái (50., 54., 55. kép) fedetlen fővel, rövid hajjal vagy gyűrűs fürtökkel jelennek meg. Ez az a katonatípus, amely a lateráni Testvérszarkofágon jelenik meg, mint Pilátus testőrsége (49. kép) és később, a Krisztus—Péter—Pál- és Péter—Pál-csoportokban (50., 54., 55. kép) minden fogságbavetési és kivégzési jeleneten használatos. — 3. Maga a Péter-típus is gyökerében változott meg: a rajongóból szép aggastyán lett. A konstantini plasztikában a Péter-ikonográfia erősen ingadozott.¹⁰⁶ A dúshajú típus mellett a közép- és későkonstantini kor a tarfejű Pétert¹⁰⁷ is nagyon kedvelte. A passio Péter-típusa azonban (homlokba hulló dús hajjal) egységes. (V. ö. 54., 59. kép.) A Bassus-szarkofág¹⁰⁸ átdolgozott Péter-feje (56. kép) is megőrizte a lateráni 164. sz. és sansebastianói szarkofágok típusát, melyet aztán a theodosianusi plasztika is átvesz (12—15. kép). Ezzel már ki is fejlődött Péternek és Pálnak az a stereotyp ellentéte (56—61. kép) mely a század második fele óta nemcsak a plasztikában, hanem a mozaikban és a festészetben és az aranypoharakon is felfalálható.

A Péter—Pál-csoport e kompozícióinak gondolattartalma a militia Christi eszméjében összpontosul. Péter és Pál, a milites Christi, auctores

martyrum, kik a vexillum alatt harcolnak, hogy Krisztusért halhassanak meg.¹⁰⁹ A konstantini plasztikában Krisztus mellett Péter volt az ábrázolás egyetlen hőse. A IV. század második felében megváltozik a kép. Mindkét apostolnak pompás, hatalmas bazilikát építenek és San Sebastiano mellett létesül a Memoria Apostolorum. Ekkor lép Pál Péterrel együtt a művészet birodalmába. Péter és Pál a plasztikában is párosan szerepelnek. Mindkettőjük halálára érvényes Damasus szava : «Credentes docuit possent quo vincere mortem».¹¹⁰ Halálukat a plasztika, vagy egységbe foglalva szembeállítja Krisztus útjával a halálba, vagy Péter és Pál, a milites Christi két legelsőbbike, állnak egymással szemben. Nem véletlen, hogy éppen San Sebastianóban találtak annyi passioszarkofágot. San Sebastianóban kellett annak a műhelynek működnie, mely különösen kedvelte Péter és Pál témáját. San Sebastianóban található még ma is a Krisztus—Péter—Pál-csoport legszebb oszlopszarkofágjainak egyike (5. kép) ; a Péter—Pál-csoport két passioszarkofágja (9. kép) a legrégebb és legszebb oszlopszarkofág a háromfülkés traditio legis-szel, hol Krisztus Péter és Pál között áll (21., 61. kép) és a legrégebb szarkofágok egyike, melynek középmezőjén a Caelus-trón van ábrázolva (17. kép). San Sebastiano a Péter—Pál-kompozíciók tulajdonképpen hazája. Itt dolgozott az a legkvalitásosabb műhely, melynek a legszebb és legkifejezőbb Pál-fejeket (58., 61. kép) és a szép stílus legjobb kompozícióit köszönhetjük. A kép, melyet a sansebastianói leletek tárnak elénk, egyértelmű : a IV. század eleje aránylag gyenge, míg a szép stílus úgy van itt képviselve, mint sehol másutt. Ez nem csoda. San Sebastianóban keletkezett Damasus költeménye Péterről és Pálról, mely a Péter—Pál kompozíciók értelmét a legvilágosabban fejezi ki :

HIC HABITASSE PRIVS SANCTOS COGNOSCERE DEBES
 NOMINA QVISQVE PETRI PARITER PAVLIQVE REQVIRIS
 DISCIPVLOS ORIENS MISIT QVOD SPONTE FATEMVR
 SANGVINIS OB MERITVM CHRISTVUMQVE PER ASTRA SECVTI
 AETHERIOS PETIERE SINUS REGNAQVE PIORVM
 ROMA SVOS POTIVS MERVIT DEFENDERE CIVES
 HAEC DAMASVS VESTRAS REFERAT NOVA SIDERA LAVDES.¹¹¹

A theodosianusi plasztikában Péter és Pál ott állnak a Paradicsomkertben, Uruk oldalán. Hódolnak a legyőzhetetlen keresztnek, a törvényalkotó Úrnak, a trónoló Császárnak és a vexillum crucisnak Christus Victor kezében. Az apostolpárt az aranypoharakon úgy ábrázolják,

hogy a mennyei Krisztus győzelmi koronával koszorúzza őket.¹¹² A reprezentatív apostolpár-ábrázolások mind e verziói a sansebastianói szarkofágműhelyek passioábrázolásaiban gyökereznek, hol a Péter—Pál-szarkofágok első példányait megalkották. A hívők eljártak a Memoria Apostolorumba és a falakra karcolták a «Petre et Paule» imaformákat ; olyan poharakból ittak, melyeknek fenekén a gloria Petri et Pauli volt aranyból ábrázolva. A krisztusi halált akarták tőlük megtanulni.¹¹³ A szép stílus Péter—Pál-szarkofágjai a titokról beszélnek, hogyan lehet legyőzni a halált, de egyben a legrégebbi keresztény hóstisztelet tanúi is, mert a kőben mondják el, amit Damasus Pálról szavakba foglalt :

DIGNVS AMORE DEI VIVIT PER SAECLA MAGISTER.¹¹⁴

A theodosianusi korban a Péter—Pál-csoport Galliában két érdekes átalakuláson ment át. Arlesban és Avignonban levő töredékekből Wilpert egy Péter—Pál-szarkofágot rekonstruált, melyet a 10. képen közlünk.¹¹⁵ Félreismerhetetlen a három középfülke kompozíciójának a szép stílushoz fűződő kapcsolata : a crux invicta körül, mely itt a régi sasos fogalmazásban jelenik meg, baloldalt Péter és jobboldalt Pál kivégzésének jelenetei vannak a szokott rendben elhelyezve. Péter típusának előképe a lateráni 164. sz. szarkofágon (59. kép) már feltűnt és Pál típusban ugyanott levő ábrázolásoknak (60. kép) felel meg. Hogy a Pál-jelenet, mint háromalakos csoport, most a Péter-jelenethez hasonlít, nem csodálható, amennyiben egy ilyen kompozíció már a Bassus-szarkofágon is megjelent. Míg a három középfülke témaköre a Péter—Pál-csoporthoz tartja magát, a sarokfülkék egészen új fel fogásúak. Kerülnek minden ótestamentumi passioszimbolikát. A sarokmezőkben a frizszarkofágok jelenetkánonjából kölcsönzött kakasjelenet áll, a theodosianusi korban először megjelenő kulcsátadás-jelenettel szemben.¹¹⁶ A Péter—Pál-téma, mely a szép stílus korában csodálatos kompozíciókat hozott létre, egyensúlyát veszítette. A theodosianusi plasztika, mely a városkapu- és oszlopszarkofágok traditio legis-alkotásaiban és a Krisztus—Péter-szarkofágok alább tárgyalandó csoportjában egy tiszta péteri témakör kedvéért a Péter—Pál-témától világosan eltér, végül a Péter—Pál-szarkofágot is Péter-szarkofággá tette. Ezzel elvész a passio jellege, amennyiben a megtagadás és kulcsátadás jelenetei is ide csatlakoznak. Ebben a korban szeszélyesen keveredhetik egyrészt a passio- és csodatéma, másrészt a passio és áhítat témája. Ebben a plasztikában pl. a crux invicta, melynek helye eddig

kizárólag a passio keretein belül volt, egy bibliai csodajeleneteket ábrázoló oszlopszarkofág középpontjává válik.¹¹⁷ Egy városkapu-szarkofágon a Vatikánban¹¹⁸ a Paradicsomkert Krisztus jeruzsálemi bevonulása és a Krisztus Pilátus előtt jelenetei közé kerül. A veronai városkapu-szarkofágon¹¹⁹ a traditio legis témája gyógyítás-jelenetek közé ékelődik és a sarokjeleneteken a samariai asszony a kútnál és a Judáscsók (tipikus theodosianusi alkotás) keretezi. A késő, eklektikus alkotások közé, melyek a vitá-t és a passiót (Krisztus és Péter) a victoria és maiestas eszméjének a jegyében új kompozicionális egységbe forrasztják, sorolandó az arlesi «péter» Péter—Pál-szarkofág.

A Péter—Pál-csoport utolsó példánya arra a marseillei műhelyre vezethető vissza, mely a jelenetek kiválasztásában és beosztásában mindig bizonyos önállósági törekvéseket mutatott. Ez a Musée Borély-ben levő fás szarkofág (11. kép).¹²⁰ A Péter—Pál-szarkofág klasszikus formájával szemben a következő különbségek jellemzik: 1. hétfülkés; ennek oka, hogy a középső crux invicta az oszlop és csillagkoszorú-szarkofágok hatása alatt háromfülkés jelenetté bővült ki, mely az apostolok hódolatát ábrázolja a legyőzhetetlen kereszt előtt. — 2. A crux invicta új formát nyert: hiányoznak az őrkatonák. E jelenség a passioszarkofágokon másutt sohasem fordul elő, míg a theodosianusi barázdált szarkofágokon a középső crux invictával gyakori (27., 29. kép, v. ö. 28. kép). A crux invicta a Paradicsomkertben van. Ez a passioszarkofágoknál nem szokásos, de a crux invicta theodosianusi alkalmazásánál a barázdált kinyilatkoztatás-szarkofágok reperezentatív jeleneteinél elő szokott fordulni (27. kép).¹²¹ Végül a crux invictához hozzákapcsolódik az ivó szarvas allegorikus állatmotívuma, mely eredetileg önálló motívumként szerepelt a baptisteriumok díszítésében.¹²² Ennek nincs parallel társa, hacsak egy valence-i barázdált, sarokoszlop-szarkofág középmezőjére (29. kép) nem utalunk, melyen a crux invicta alatt katonák helyett allegorikus apostolbárányok állnak. A Paradicsomkert folyóiból ivó szarvas motívumára Marseille-ben akad egy példa Saint Victor kriptájában,¹²³ mely a marseille-i Péter—Pál-szarkofággal azonos műhelyből eredhetett. — 3. Az apostolfülkék a theodosianusi oszlopszarkofágok módján vannak megkomponálva, melyek két apostolt állítanak egy fülkébe. — 4. A Pál-jelenet kibővült és a balsarokba került. Ehhez csatlakozik Pál elfogatásának egy jelenete, mely a Péter—Pál-csoportban egyebütt sohasem fordul elő. Ez megfelel a marseille-i műhely törekvésének, mely igyekezett a kánont elbeszélő szellemben bővíteni és a római

kánonhoz nem ragaszkodni. — 5. A baloldali két Pál-jelenetnek jobboldalon két Péter-fülke felel meg, ezek közül azonban hiányzik a passio-jelenet. Mint az arles-i Péter—Pál-szarkofágon, úgy a marseille-i példányon is a megtagadás szerepel. Ehhez kapcsolták Péter kínzatásának egy jelenetét, mely már viseletben is (a katonák prémkucsmája!) a késő-konstantini frizjelenet kánonátvételéről tanúskodik. Egy módja ez Péter és a katonák conversatio religiosájának, melynek legközelebbi rokona a lateráni Testvérszarkofágon látható (53. kép).

Ha áttekintjük a Péter—Pál-csoport fejlődését és jelentőségét a IV. század plasztikájában, a következő szempontok merülnek fel:

1. A csoport 350 körül keletkezett Rómában. A legrégebb műhely valószínűleg a San Sebastiano temetőjében állott. A csoport tisztán a Péter—Pál-kultuszt szolgálta és a század második fele egyházpolitikájának fejlődését nagy mértékben elősegítette.

2. Kronológiailag és tájilag két csoport különböztethető meg. A régebbi csoport a szép stílushoz tartozik és egyidejű a Krisztus—Péter—Pál-szarkofágok legrégebb csoportjával. (Bassus-kör.) A kisugárzás San Sebastianóból indul ki és hihetőleg csak a theodosianusi korban éri el Galliát. A második csoport gall eredetű és emlékei Theodosianus kora előtt nem ismeretesek.

3. A régebbi csoportban gyakori a római frizszarkofág-hagyományokból származó ótestamentumi passioszimbolika (Jób—Ábel). Ebben a csoport megegyezik a szép stílus többi passioszarkofágjával. (Bassus-kör). A későbbi galliai csoport nem ismeri az ótestamentumi passioszimbolikát. E törekvések helyett elbeszélő és szimbolikus hozzáfűzésekkel bővít és előnyben részesíti a Péter-jeleneteket.

4. A szép stílus római csoportja csak egy Péter- és egy Pál-jelenetet ismer, melyeket ezekben a műhelyekben teremtettek meg. E jelenetek megegyeznek a Krisztus—Péter—Pál-csoport (Bassus-kör) megfelelő kompozícióival. A galliai csoport Pál halálát elfogatásával bővíti ki. A Péter-jelenetekhez a megtagadás, a kulcsátadás és az ú. n. kínzatás is csatlakoznak.

5. Mindkét csoportban egyaránt fordulnak elő az oszlop és faszarkofágok. A hétfülkés kibővítés a késői kor kivételes esete: legközelebbi rokonát a Krisztus—Péter-csoport fejlődésében találjuk meg. (1. 30 skk. o.)¹²⁴

6. A passioszarkofágok között egyedül a Péter—Pál-csoport nem váltogatja a középfülke szimbolumát.

A Péter—Pál-szarkofágok a korai Krisztus—Péter—Pál-szarkofágok mellett a szép stílus nemzedékének klasszikus alkotását jelentik. Jelentik továbbá a végső elfordulást a konstantini művészi akarástól. Ezekben a műhelyekben a csodatéma többé nem fordul elő. A Péter—Pál-szarkofágok viszik a militia Christi témáját a legradikálisabban keresztül. Művészeik amellet, hogy új Péter-típust alkottak nemcsak saját koruk, de a jövő számára is, először faragták márványba az európai művészetben Pál ábrázatát. Ez a IV. század fénykora, a negatív redőkezelés túlhaladása, a plasztikai értékek visszahódítása, a plasztikai teljes alak visszanyerése, a visszatérés a harmónia és szépség görög eszményéhez. E kompozíciók egyértelmű középpontja a legyőzhetetlen kereszt : glóriája ott fényeskedik a halálba menő apostolok ábrázatán.

V.

KRISZTUS—PÉTER-SZARKOFÁGOK.

A passioszarkofágoknak abba a csoportjába, melyet Campenhausen II. ciklusként foglalt össze,¹²⁵ Krisztus- és Péter-jelenetek tartoznak. A következő példányokat foglalja magába (v. ö. IV. tábla) :

1. Oszlopszarkofág a nîmesi ágostonrendi kolostorban (12. kép).
2. Töredékek San Sebastianóban, melyeket Wilpert rekonstruált.¹²⁶
3. Oszlopszarkofág a Lateráni Múzeumban, 151. sz. (13. kép).
4. Oszlopszarkofág Arlesban, Musée Lapidaire (15. kép).
5. II. Pius oszlopszarkofágja a Vatikáni Grottákban (14. kép).

Ez öt példány közül egy sem származik Theodosianus előtti időkből. Theodosianusi időmeghatározásukat a következő feltételek adják meg : 1. az arlesi példány (15. kép) kompozíciója, stílusa és ornamentikája a theodosianusi városkapu-szarkofágokra mutat. A középfülke a milanói városkapu-szarkofág¹²⁷ kompozíciójának megmerevedett másolata. A Krisztusfej (69. kép) a milanói városkapu-szarkofág hosszúfürtű, szakállas típusa, fiziognómiájának ornamentális szigorúságával készen áll a szakállas Krisztus-típus számára, amint az 400 körül a Gorgonius-szarkofágon¹²⁸ és a vatikáni szőlőtőkés szarkofágon¹²⁹ fog előfordulni. Az arlesi szarkofág indás oszlopai csak a Bassus-szarkofág (4. kép) és a sansebastianói maiestas-szarkofág (21. kép) után keletkezettek, azonban bizonyos anaturalisztikus ornamentális kiképzésű sematizmust mutatnak. Az arlesi szarkofág a Krisztus—Péter-csoport-

ban azt a stílusfokozatot képviseli, melyet a Krisztus—Péter—Pál-csoportban a lateráni 106. sz. háromfülkés töredék (3. kép). — 2. Az alá-fúrt stílusirányzathoz tartozik a nîmesi példány is. Krisztus nyílt lépő-állásának (12. kép) legközelebbi rokona a lateráni háromfülkés töredék (3. kép). Ehhez a példányhoz kapcsolódik a sansebastianói példány, különösen ami Krisztus lépőmozdulatát és Péter tartását illeti. Ehhez a csoporthoz járul még egy plagnesi töredék,¹³⁰ melyből csak a Krisztus- és Pilátus-fülke maradt meg, tehát vagy egy Krisztus—Péter-szarkofágról vagy a Krisztus—Péter-csoport kései példányainak képviselőjéről lehet szó. — 3. A két lateráni példány (13. kép) és II. Pius szarkofágja az aláfúratlan stílus theodosianusi irányzatához tartoznak, egész sor 400 körülről való és befejezetlen szarkofággal együtt, melyek Rómában és Itáliában mutathatók ki.¹³¹ A mindkét passioszarkofágon megtalálható nyomok arra mutatnak, hogy ezekben az esetekben is hiányoztak az utolsó símitások. A Krisztus-típus mindkét esetben ugyanaz (szakállas és hosszúhajú), tehát az aláfúrásmentes csoport keretein belül pendantja a milanói és arlesi típusnak (v. ö. 68, 69. kép).

Ha besorolhatjuk e csoportot a theosodianusi korba, úgy az eddig tárgyalt passioszarkofágok fejlődéstörténetéből a késői kor számára a következő ikonográfiai jegyek vezethetők le: 1. a centrumban gyakran foglal helyet a traditio legis a Paradicsom-kertben, mely a Theodosianus előtti passioszarkofágokon nem mutatható ki. — 2. Itt érvényesül a legtisztábban és legvilágosabban a Péter-ikonográfiára való áttérés, melyet a Péter—Pál-csoportban már megállapítottunk. Bizonyos tekintetben 400 körül a Krisztus—Péter-ikonográfia egy olyan felfogásához tértek vissza, mely a 300 körüli frizszarkofágokon jelent meg először. Ahogyan a Krisztus- és Péter-jeleneteket a Lázár-forrácsoda-csoportban a szarkofág két felére szétosztották, úgy az ötfülkés theodosianusi Krisztus—Péter-kompozíciókon is Péter a baloldalon és Krisztus jobbról jelenik meg. — 3. Péter keresztútja a kánoni forma e szarkofágokon. Péter fogságbavetése, mely a Péter—Pál-csoportban és a Krisztus—Péter—Pál-csoport legkorábbi példányain Péter klasszikus passiojelenete volt, a Krisztus—Péter-csoportból teljesen hiányzik. A keresztút először a sansebastianói Krisztus—Péter—Pál-szarkofágon (5. kép) jelent meg, mely a theodosianusi kor küszöbén áll. Mindazok a Krisztus—Péter—Pál-szarkofágok, melyeken a fogságbavetés helyett a keresztút jelenik meg (6, 7. kép), a theodosianusi korba tartoznak. — 4. A Krisztus—Péter-csoportban a kereszt-

úthoz, sarokjelenetként, odacsatolják — mint Pilátus kézmosásának ellen-tétét — Péter lábmosását. Péter lábmosása sem a Theodosianus előtti passioszarkofágokon, sem másutt a Theodosianus előtti szarkofág-plasztikában nem fordul elő. Minden valószínűség szerint a Krisztus—Péter-csoport műhelyében egyenesen erre a célra készültek.

Hogy megérthető legyen e kompozíció keletkezése, albeosztás-hoz kell folyamodnunk. Az 1—3. sz. példányok (v. ö. 12, 13. kép) alkotják az egyik, a 4. és 5. sz. (14, 15. kép) a másik csoportot. Az első csoport centruma egyfülkés, melyhez négy jelenetfülke járul: Krisztus fogságbavetése, Pilátus kézmosása, Péter keresztútja, Péter lábmosása. A második csoport közepét háromfülkés kiterjedésben díszíti a traditio legis témája és ezért csak két (sarok) jelenete van: Pilátus kézmosása és Péter lábmosása. Nem lehet kétséges, hogy a II. típus (15. kép) az I. típusból (12. kép) keletkezett. A városkapu-szarkofágokról átvett háromfülkés traditio legis beiktatása az I. típust a következőképpen változtatta meg: 1. az egyfülkés centrum (többnyire crux invicta) legtöbbször háromfülkéssé válik. — 2. Így eltűnik Péter keresztútja, és mint egyetlen Péter-jelenet, a lábmosás marad meg. — 3. Krisztus elfogatása éppúgy kiszorul fülkéjéből és ezentúl a Pilátus-fülkében nyer elhelyezést oly módon, hogy Krisztus körülbelül azt a helyet foglalja el, mely az I. típusnál a camillusé. Így a lábmosás mintájára új Pilátus-kompozíció jön létre. Ez az első eset, hogy Krisztus Pilátus előtt Pilátus fülkéjébe kerül (42. kép). A kompozíció úgy van kiegyenlítve, hogy a kéz- és lábmosás két Krisztus-alakja egymást egyensúlyban tartja.

Így világlik ki, hogy a nîmesi (12. kép) és sansebastianói szarkofágok jelentik a Krisztus—Péter-szarkofág alaptípusát: ez azt jelenti, hogy eredetileg a centrumot itt is a crux invicta foglalta el. Ezzel tisztázódik a Krisztus—Péter-csoport viszonya a Krisztus—Péter—Pál-csoport (6, 7. kép) késői példányaihoz. A nîmesi Krisztus—Péter-szarkofágnak (12. kép) és a Saint Maximin-i Krisztus—Péter—Pál-szarkofágnak négy jelenete közös: a keresztút, a crux invicta, Krisztus elfogatása és Pilátus kézmosása. A Pál-fülkét Péter lábmosása pótolja. Ezzel a kéz- és lábmosás új szembeállítása keletkezik. Fontos még itt, hogy az indás oszlop a Krisztus—Péter—Pál-csoportban (4, 6. kép) éppen úgy előfordul, mint a Krisztus—Péter-csoportban (15. kép). Ezek az érvek, amint azt már Campenhausen igen helyesen felismerte, azt bizonyítják, hogy a Krisztus—Péter—Pál- és a Krisztus—Péter-csoportok között műhelyösszefüggések állnak fenn. Utóbbi legkorábbi típusa

előbbi legkésőbbi típusából fejlődött ki. Miután mindkét csoport kronológiai viszonyai ma már bizonyosak, a következő fejlődés rekonstruálható :

1. 350 körül jött létre a Krisztus—Péter—Pál-csoport alaptípusa (4—6. kép), mely a következő jeleneteket foglalta magában : Pál kivégzése — Péter fogságbavetése — *crux invicta* — Krisztus elfogatása — Pilátus kézmosása.

2. 360 körül kezdhették e kompozíciót a centrumban a Caelus-jelenettel helyettesíteni. A Caelus-jelenet a csoport keretein belül egyfülkés marad : háromfülkés centrum a Krisztus—Péter—Pál-csoportban a theodosianusi korban sem szokásos (4. kép).

3. Mindjárt 370 után, midőn a középfülkét alkalmilag figurális kompozíció foglalhatja el, jön létre a Krisztus—Péter—Pál-csoportban a Péter-jelenet megváltoztatása : a fogságbavetés helyét a keresztút foglalja el (5. kép).

4. 380 és 400 között a Krisztus—Péter—Pál-csoport e kései formája használatos, a középpontban azonban többnyire a *crux invicta*val (6. kép).

5. 380 körül a Krisztus—Péter—Pál-csoport (6. kép) II. típusa megváltozik és a Pál-jelenetet Péter lábmosása váltja fel (12. kép). Ezzel már előttünk is áll a Krisztus—Péter-csoport legrégebbi típusa. A Pilátus- és Péter-jelenetek hasonulásával, egy, a régebbi Pilátus-fogalmazásokkal szemben álló változat keletkezik, mely csak a Krisztus—Péter-csoportban fordul elő. Pilátus most a *suppedaneumon* trónol, melynek Péter *suppedaneuma* felel meg. Fejét többé nem támasztja kezébe, hanem vagy előrenyújtja jobbát (12, 14, 15, 43. kép), vagy kezét térdére helyezi, mint korábbi ábrázolásokon a bíró (13, 42. kép) tette. Gyakran, a régebbi ábrázolásokkal ellentétben, Pilátus pikkelyvértje is látható (15, 42. kép).¹³²

6. 400 körül válthatja fel a *crux invicta*t a *maiestas*. Amennyiben ez három fülkében történik, a Krisztus—Péter-csoport egy új típusa keletkezik, melyet a háromfülkés *maiestas* a hiányzó keresztút és a Pilátus elé vezetett Krisztus ábrázolásának szembeállított jelenete jellemmez. Ez a legeslegrégebbi *passioszarkofág*.

Helyettesítsük Campenhausen tipológiai családfáját, melynek hiányait a szarkofág-kronológia akkori állása érthetővé teszi, a műhelyváltozások elvével és a fejlődés sémája számára a következő képet fogjuk nyerni :

Krisztus—Péter—Pál-csoport.

I	350 körül	Pál fejevetele	Péter fogságbavetése	CRUX INVICTA	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása
	360 körül	Pál fejevetele	Péter fogságbavetése	CAELUSTRÓN	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása
II	370—380	Pál fejevetele	Péter keresztútja	MAIESTAS	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása
	380—400	Pál fejevetele	Péter keresztútja	CRUX INVICTA	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása

Krisztus—Péter-csoport.

I	380 körül	Péter lábmosása	Péter keresztútja	CRUX INVICTA	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása
	400 körül	Péter lábmosása	Péter keresztútja	TRADITIO LEGIS	Krisztus fogságbavetése	Pilátus kézmosása
II	400 körül	Péter lábmosása	TRADITIO LEGIS			Krisztus Pilátus előtt

VI.

**EREDMÉNY: A PASSIO-SZARKOFÁGOK
FEJLŐDÉSTÖRTÉNETE.**

A passioszarkofágok áttekintése után, a korai kezdetet is beleszámítva, körülbelül három nemzedék időtere nyílik meg előttünk. A passio-téma megjelenése a szarkofágplasztikában még Nagy Konstantin (350 körül) uralkodási idejére esik, végső alkalmazása pedig II. Theodosius (410 körül) uralkodásának első éveire.

Kezdetben bátortalanul jelennek meg a célzatos passio-szimbólumok a kétzónás clipeus-szarkofágok jelenetkánonjában, mégpedig olyan római és galliai műhelyekben, melyek összefüggésben vannak a lateráni Testvér-szarkofággal. A tulajdonképpeni passio-téma hordozója elejétől fogva a fülkesszarkofág, mégpedig általában az ötfülkés. Hétfülkés példányt csak kettőt ismerünk. A görög befolyás alatt készült lateráni 174. sz. passioszarkofág a traditio legis supra caelum ábrázolását bővíti ki (16. kép) és 400 körül egy ízben egy marseille-i műhelyben a crux invicta előtti hódolatot három fülkére tagolták. Az oszlopszarkofágot állandóan előnyben részesítik a fás szarkofág felett. Nemcsak régebbi forma, mint az utóbbi, hanem a Krisztus—Péter—Pál- és Krisztus—

Péter-ciklusok két főcsoportjánál és a tiszta christológiai passio-témáknál egyedül használatos. Ezzel szemben a fás szarkofág, mely a szép stílus (350—70) idején nagy népszerűségnek örvendett és részben még a theodosianusi korban is használatos, teljesen a Péter—Pál-csoportra szorítkozik. Csak a theodosianusi korban jelentkezik a passioszarkofágok műhelyeiben a szerkezet eklekticizmusa, melynek olykor a passio- és csodajelenetek motívumkeveredésének eklekticizmusa felel meg. Így kísérlet történt egyízben a passio-témának városkapuszarkofág szerkezetén belül való alkalmazására¹³³ és kétizben alkottak frizszarkofágokat a passio-témával.¹³⁴

Az általános kompozíciót véve tekintetbe, a passioszarkofágok a következő csoportokba oszthatók:

1. Tiszta Krisztus-ciklusok.
2. Tiszta apostol-ciklusok.
3. Krisztus—Péter—Pál-ciklusok.
4. Krisztus—Péter-ciklusok.

Tekintetbe véve a csoportok kronológiáját és az egyes csoportok kronológiai fejlődését, a következő képet nyerjük:

1. 330 körül kétfőzés clipeusszarkofágokon észrevehető egy törekvés, mely Krisztus és Péter élete és csodái közé Krisztus szenvedéseit akarja besorozni, mégpedig Krisztus alakjának elvszerű kerülésével. A két «passio»-jelenet: Ábrahám, illetve Ábel áldozata, mint a kereszt-halál szimboluma, és Pilátus ítélete (IX. tábla).

2. Krisztus szenvedéseinek eszméjéből keletkezik 340 körül a lateráni 171. sz. Krisztus-szarkofág (1—2. kép). A háromalakos kézmosás új formájában veszi át Pilátus kézmosását, mely ezután, egészen a késői korig, beletartozik a passioszarkofágok kánonjába. A lateráni 174. sz. szarkofág a szép stílus korában még egyszer kísérletet tesz az ó-testamentumi passio-szimbolika és Pilátus kézmosásának kombinálására.

3. 350 körül keletkezik a Péter—Pál-szarkofágok csoportja (III. tábla), mely világosan további két csoportra oszlik. A régebbi római csoport Krisztus passiojának burkolt jelképezéseként magába foglalja az ó-testamentumi passio-szimbolikát is (Jób, Ábel). E csoport virágkora 350 és 380 közé esik. Az ifjabb galliai csoport, mely már teljesen a theodosianusi korhoz (380—400) tartozik, már nem ismeri az ó-testamentumi passio-szimbolikát, hanem a Péter és Pál-ciklusokat bővíti ki elbeszélő szellemének megfelelően és előnyben részesítve Pétert, ami az alapkompozíció és passio-eszme összezavarásához vezet.

4. 350 körül keletkezik a Krisztus—Péter—Pál-ciklus is (II. tábla). Jellemző, hogy a Péter—Pál-csoporttal ellentétben a centrum megváltozik (*crux invicta, caelus, maiestas*). Ez a csoport is kronológiai fejlődést mutat. Míg a szép stílus korában (360 körül) Péter fogságba vetése a Péter—Pál-csoport formájában szokásos, a 370 óta készült példányok előnyben részesítik a keresztutat. Pál kivégzése viszont a korábbi és későbbi csoportban egyaránt megfelel a Péter—Pál-csoportban használatos formának.

5. A theodosianusi korban a Krisztus—Péter—Pál-csoport műhelyeinek egy sarjadéka önállósította magát: a Krisztus—Péter-szarkofág (IV. tábla). A régebbi csoport a Krisztus—Péter—Pál-csoport típusából úgy jött létre, hogy Pál fejevételének jelenetét felváltotta Péter lábmosása.

Ennek a kompozíciótörténetnek felel meg az ikonográfia története:

1. Kezdetben az ó-testamentumi passio-szimbolikát alkalmazták: Ábrahámot, Káint és Ábelt, Jóbót. Ez a szimbolika már a Testvér-szarkofágon megjelent és a szép stílus műhelyeiben, különösen a Péter—Pál-csoport lényeges kompozíció-eszközzé válik. De az ó-testamentumi szimbolika 360 körül más passiókompozíciókon is megjelenik. A lateráni 174. sz. szarkofág végeredményben ugyanabból az eszméből keletkezett, mely már a Testvér-szarkofágon kialakult. A Bassus-szarkofágon a passio Christiana, a Krisztus, Péter és Pál halálával kifejezett általános eszme legmélyének kifejezésére használja fel az Ó-testamentumot: ez a váltságshalál és a test feltámadásának polaritása. A Bassus-szarkofág az ó-testamentumi passio-szimbolika kiteljesedése és vége. A theodosianusi passioszarkofágokon az ó-testamentumi jelenetek egyáltalán nem fordulnak elő.

2. A tulajdonképpeni értelemben vett legrégibb passio-jelenet Pilátus halálos ítélete. A Péter—Pál-csoporttól eltekintve minden nemzedék és csoport megőrzi, de döntő jelentőségű formai és kompozícióváltoztatásokon megy át: a) 330 körül, mint az ítélet jelenetének ábrázolása (37—39. kép) tűnik fel, mégpedig Krisztus nélkül, egyetlen passio-jelenetként.

3. Pál csak egy jelenetben szerepel: midőn karddal kivégzik. A Pál-jelenet 350 körül keletkezett és azóta ikonográfiailag alig változott. Kompozícióösszefüggését a Péter-jelenet szabja meg. Krisztus—Pál-szarkofágok nincsenek. A szép stílus korában Pál vagy Péter pendantjaként (a Péter—Pál-csoportban), vagy Péter mellé helyezve jelenik meg. Az első esetben a Pál-jelenetet Jóbbal foglalják össze, a második esetben

kompozícióegységbe van foglalva a Péter-jelenettel és a christológiai oldalt ellensúlyozza. A theodosianusi korban e kompozícióösszefüggés csak a Krisztus—Péter—Pál-csoportban marad meg, de itt sem minden esetben. A Krisztus—Péter-csoport kiválik. Ennek következménye Pál teljes eltűnése. A Péter—Pál-csoportban is világosan kivehető Pál háttérbeszorulása. A Péter-jelenetek a Pál-jelenetek hátrányára gazdagodnak. A Pál-ábrázolások virágkora a szép stílus műhelyeire esik. Ez a Bassus-szarkofág műhelye és a sansebastinói műhely.

4. Lényegesen sokoldalúbb a passioszarkofágok Péter-ikonográfiája. Története a megejtett vizsgálatok alapján a következőképpen alakul :
a) passio-téma legkorábbi rétegében (a clipeus-szarkofágok és Lat. 171. sz.) Péter nem tartozik a ciklusba. Egyszerűen azokat a Péter-jeleneteket alkalmazzák továbbra is, melyek 300 óta a frizszarkofágokon szokásosak. — *b)* A szép stílus passioszarkofágjainak mindkét alcsoportjában megszületett aztán Péter fogságbavetése, ahogyan az a Bassus-szarkofágon (55. kép) és a sansebastianói fás szarkofágon (54. kép) ráncmaradt és ami Péter elfogatásának tetrachátusi és konstantini fogalmazásától formailag és tartalmilag különbözik (52. kép). — *c)* Míg a Krisztus—Péter-csoport ezt a jelenetet még a theodosianusi korban is megtartja, a Krisztus—Péter—Pál-csoportban 370 óta helyét Péter keresztútja foglalja el, mely nemcsak a theodosianusi Krisztus—Péter—Pál-szarkofágokra, hanem minden Krisztus—Péter-szarkofágra jellemző. — *d)* A szép stílus kora a passioszarkofágok mindkét csoportjában csak egy Péter-ábrázolást ismer, mely vagy Pál mellett a christológiai oldal pendantjaként, vagy Ábel áldozata mellett Pál ellenpéldánya mellett jelenik meg. Csak a theodosianusi művészet tér el ettől a törvénytől, midőn a passioszarkofágokhoz vagy másutt alkotott jeleneteket fűz, vagy kiegészíti a keresztutat a lábmosással. — *e)* Így keletkezik a passio keretein belül a Krisztus—Péter-csoportban Péter lábmosásának új jelenete. Ezzel szemben a Péter—Pál-csoport megelégszik a frizszarkofágok hagyományos jeleneteinek bevonásával : a megtagadás, a kínsztatás, a kulcsátadás. Mind e péteri tömegjelenetek csak a theodosianusi passio-szarkofágokon használatosak.

A passio-szarkofágok alakos stílusának fejlődése a IV. század általános stílusfejlődésébe illeszkedik bele. A passio-téma a IV. század első plasztikai regeneráció-mozgalmából keletkezik. Így a legrégebbi ábrázolások (37—39. kép) azokba a műhelyekbe tartoznak, melyek az eddig használatos lapos relief helyére a teljes plasztikájú alakot helyezik.

A szép stílus passioszarkofágjai is, főleg azonban maga a Bassus-szarkofág, a teljes plasztikai irányzat termékei. Csak 370 után (5. kép) kezd a relief újra laposabbá válni. Majdnem minden theodosianusi passioszarkofág lapos relief. 400 körül az alakok már alig válnak el a háttértől (7, 14. kép). A lateráni 171. sz. szarkofág (1, 2. kép) alakos stílusa még a késő konstantini korból ered. A Testvérmesterműhelyek Pilátus-ábrázolásain a negatív redőkezelés már majdnem meghaladott álláspont. Ebből keletkezik a klasszikus redőkezelés, mely a legtöbb 350–60 között készült szarkofágot jellemzi (4, 8, 9, 16–21. kép). Abban a mértékben, melyben a theodosianusi kor reliefje visszasüllyed a síkba, tér vissza újra a negatív redőkezelés (IV. tábla).

Organikusan illeszkedik bele ebbe a fejlődésbe a keresztény arculat története a passioszarkofágokon :

1. A legrégebbi Pilátus-fejek (37–41. kép) fejlődésénél félreismérhetetlen a szép típus fokozása. A kezdetet a Mons. Wilpert tulajdonában levő, kétfőzés töredék feje (38. kép) jelenti, melynek közvetlen stíluskövetői a lateráni és arlesi frizszarkofágok Pilátus-fejei (37, 39. kép). E szép, fejét támasztó Pilátus-típus végső teljessége a Bassus-szarkofágon jelenik meg (40, 41. kép). A theodosianusi kor uralkodó Pilátus-típusát a pikkelyvért, a nyugvó kezek, illetve kinyújtott jobb jellemzik, míg arcvonásai komorak és szigorúak, de minden egyéni jellegzetesség nélkül (42, 43. kép). Éppen a Pilátus-fej bizonyítja a legvilágosabban, hogy a legegényibb fejeket a kerekplasztikai stílus alkotta, míg a passioszarkofágok kései korában erős tipizálódás állapítható meg. Ugyanez érvényes a camillusra is. Ha eltekintünk a pupilla kimélyítésétől, akkor legrégebbi, a lateráni 171. sz. szarkofágról származó camillusfejünk (45. kép) még tisztán későkonstantini jellegű. A 17. képen közölt sansebastinói oszlopszarkofág egyik ifjú apostolának feje közeli rokona (44. kép). Ez a fejtípus egy theodosianusi Pilátus-töredék camillus-fejének (46. kép) éles ellentéte. A theodosianusi camillus homloka alacsony, szeme erősen mandulavágású, a kifúrt, nagy pupilla majdnem madárszerűen hat és a homlok és halántékhajat egymástól ornamentális lyuk-koszorú határolja el. Ezek mind a theodosianusi fejek tipikus ismertetőjelei, melyek pl. egy Rómában, a Konzervátorok Palotájában levő theodosianusi vadászat-szarkofág vadászának fején (47. kép) ismét visszatérnek. A lateráni 171. sz. szarkofág feje naturalisztikus és eleven, a pupilla enyhén kivájva,¹³⁵ a theodosianusi fej pedig hangsúlyozottan stilizált és szigorúan formai fölépítésű.

2. A katonatípus fejlődése ugyanezt az irányt követi. Míg a frizszarkofágok Péter-jelenetein mindig a prémkucsmás katona jelenik meg (48, 52, 53. kép), e típus helyét a legrégebbi passio-jeleneteken két új típus foglalja el: a sisakos katona, ki Krisztus elfogatásánál (1. kép), a töviskoronázásnál (2. kép), és a *crux invicta* őreként (25. kép) szerepel és a fedetlenfejű ifjú katona, ki először Pilátus testőrségében (37, 38, 49. kép) jelenik meg. A sisakos katona típusa e jelenetekbe nem jutott át, csak a lateráni 171. sz. szarkofágon szerepel (2. kép). Viszont a keresztőrzésnek mindig a sisakos katona a szereplője és a fermói szarkofág¹³⁶ egy különleges őrzési jelenetén is megtalálható. Csak a theodosianusi korban cserélheti fel a *crux invicta* alatt alkalmilag a sisakos katonát a fedetlenfejű típus (24. kép). A passioszarkofágokon a keresztőrző pár többnyire ül (25. kép) és csak a theodosianusi csillagkoszorú- és kinyilatkoztatás-szarkofágokon fordulnak elő a kereszt alatt álló katonák is (24, 26, 30. kép). A jeleneteken az ifjú katona típusa (szakálltalan, vagy oldalszakállas) jelenik meg. A keresztény ókor egyik legpompásabb katonafejét alkotta meg a Testvér-szarkofág mestere (49. kép). E fej, mint e stílus körének minden feje (37–9. kép), az előrehaladott típusokkal bizonyos lágyságban és a kifúratlan pupillában egyezik meg (48. kép). A Testvér-szarkofágon világosan látható a katonatípus kettőssége. A Péter-jeleneteken, melyek a frizszarkofágok kánonjából származnak, még a prémkucsmás katona típusát alkalmazzák (53. kép). Az új típus (49. kép) csak a Pilátus-jeleneten lép előtérbe. E katonák, e mindig szép, mosolygó ifjak, akik a szép stílus műhelyeibe tartoznak, ahol a fejeket gyakran teljes plasztikával dolgozzák ki, a három passio-jelenetnek, Krisztus elfogatásának, Péter fogságbavetésének (50, 54, 55. kép) és Pál kivégzésének elengedhetetlen kellékei. Míg a Testvér-szarkofág és körének Pilátus-jelenetein a katonák pupillája mindig kifúratlan, később a fúrt pupilla válik általánossá. Különösen a Bassus-műhely variációi nagyszámúak.¹³⁷ A Bassus-szarkofág Péter fogságbavetésének jelenetén (50. kép) a legszebb típusok egyikét alkották meg. Ez az ifjú, fürtöshajú típus még a theodosianusi korban is érvényesül. Nem sokkal későbbi az arlesi négyfülkés esküvő-szarkofág (51. kép)¹³⁸ chlamydatusának feje. Mint a plasztika minden területén, a katonaábrázolások terén is a szép stílus kora a legtermékenyebb és legkvalitásosabb. A XI. táblán kísérlet történt a későkonstantini, lágú típusnak (48. kép) a bátor típuson át (49. kép) a szép katonatípussá (50. kép) való kifejlődésének és laposabbá válásának (51. kép) bemuta-

tására. A theodosianusi korban néha újra előfordul a körszakállas katona (13. kép), ki a tetrarchátus kora óta (52. kép) nem szerepelt. A szakáll azonban most már a jámbor méltóság jelvénye, mely a katonából majdnem apostolt formál: a régi, szakállas katonák harcos szelleméből ebben a plasztikában már nem maradt semmi.

3. Az eddig tárgyalt Pilátus, camillus és katonák fejtípusaiból a passioszarkofágok emberábrázolásának általános fejlődéstörvénye vezethető le. Külsőleg az emberábrázolás ritmusa úgy alakul, hogy a törekvés a lehető legnagyobb formai szépség és plaszticitás felé halad. A Testvérszarkofágnak és körének (IX. tábla) kissé bábúszerű ábrázolásait a jobbára harmonikus, szép és jó ember ábrázolása követi, míg a theodosianusi kor ideálja szigorú és aszkétikus. E fejlődés külső megítélésére jellemző a szem megformálása. Az első stíluskörből (37–39. kép) hiányzik a pupillafúrás, mely a konstantini korban szokásos volt. A második stíluskörben (50, 54, 55. kép) a pupillát természetesen és illuzionisztikusan jelezve fúrják, úgy, hogy a tekintet gyakran mosolygó és barátságos. A harmadik stíluskörben a szemet a feltűnően hangsúlyozott és erősen vágott mandulaalak jellemzi. A pupilla egy nagy, tisztán vésett lyuk, mely a tekintet intenzitását kifejezővé, de merevvé teszi (42, 43, 46, 47. kép). Jellemző a passioszarkofágokra, hogy az emberi ábrázatot a pszichológiai lehetőségek teljes mellőzésével, barátnál és ellenségnél, apostoloknál és katonáknál, Pilátusnál és camillusnál egyaránt szent és ártatlan, a fájdalom fölött álló kifejezéssel ábrázolják. A katonák szolgálatra kész barátai azoknak, kiket a halálba visznek. Az elítélteket olyan szelídség jellemzi, melyet pax Christianának lehetne nevezni. Sem fájdalomnak, sem negatív karakterisztikumnak nincs a passioszarkofágok emberábrázolásában helye. Ennek oka az, hogy az ú. n. passioszarkofágok nem Krisztusnak és apostolainak szenvedéseit, hanem a halál felett aratott győzelmet és az örök élet örömeinek eszméjét akarták ábrázolni. Sol és Luna közé van a győzelmi zászló kitűzve s kik alatta küzdenek, azokon a győzelem visszfénye tükröződik, mely a halálba lovagló, fogságba vetett és trónoló Krisztus (62–69. kép) arcáról sugárzik. De ilyenek a passioszarkofágokon Krisztus ellenségei is. Az embereket e művészet nem olyanoknak ábrázolja, aminők, hanem aminőkké Krisztus előtt, a zászlóra tett eskühöz híven, lenniök kell. Így a szép stílus korában a passioszarkofágok egész emberábrázolását a militia Christi eszméje hatja át, melynek disciplinája: meghalni és a halált a halállal győzni le.¹³⁹

4. A tetrachátusi és konstantini művészettel (52, 53. kép) szemben e művészet az új jelenet megalkotásával egyidejűleg új Péter-típust is alkotott. Ez a szép, szelíd aggastyán (54, 55, 56. kép), mint a szép stílus műhelyeinek alkotása, az első stílusrétegből természetesen hiányzik. A Bassus-szarkofág (56. kép) befejezett típusa mellett ott áll az intenzívebb sansebastianói típus (54. kép). Ez a Péter már nem a régi sansebastianói rajongó, ahogyan a IV. század elején a lateráni 161. sz. szarkofágon (52. kép) megjelent, de nem is a középkonstantini friz-szarkofágok ideges tarfeje; sokkal inkább a szelíd stílus Péter-fejeihez (53. kép) hasonlít, melyeknek legszebb fogalmazása egy arles-i friz-szarkofágon fordul elő.¹⁴⁰ A szép stílusban és a theodosianusi korban a tarfejű Pétert nem ábrázolják. Míg a szép, majdnem barátságos típus inkább a Bassus-műhelyekben szokásos, a lateráni 164. sz. szarkofágon (59. kép) új típus alakul ki, mely a theodosianusi korban válik gyakoribbá: a szigorú és aszkétikus Péter (12–15. kép). De végül a szép stílus korában megalkotott alapformát tartják meg a következő századok: Pétert az előrefésült, dús hajjal és az erős, széles szakállal.

5. A passio Péterével egyidejűleg keletkezik az ókeresztény plasztikában Pál. A szép stílus alapalkotása és úgy tűnik, mintha a művészek ezzel az új alkotással és annak további kiérlelésével különös szeretettel foglalkoztak volna. Az alaptípust a sansebastianói Pálban (58. kép) ismertem fel,¹⁴¹ melyet a Bassus-szarkofág mestere valamivel lágyabb fogalmazásban ismételt (57. kép). A típus kidolgozására szükség volt, mert Pál mindkét szarkofágcsoporthoz, ahol szerepel, mindig kompozícióösszefüggésben jelenik meg Péterrel. Ez tette szükségessé az apostolfejedelmek differenciálását. (56–61. kép.) A dűshajú és alacsonyhomlokú Péterrel áll szemben (a szó betűszerinti értelmében) a kupolaszerűen boltozott, magas és tarhomlokú Pál. Pétert a széles szakáll, Pált a hegyes szakáll jellemzi. Kronológiai eredményként megállapítható, hogy a két főapostol típuskülönbsége, mely az V. századi művészettől kezdve volt szokásos, a plasztikában legelőször 350 körül jelent meg, a Krisztus—Péter—Pál- és a Péter—Pál-csoport szarkofágjain. Egy nem kevésbé értékes és egészen új Pál-típus tűnik fel a fennebb tárgyalt sansebastianói oszlopszarkofágon (61. kép, v. ö. 21. kép), mely a theodosianusi kor határán áll. Így San Sebastianóban két Pál-fej áll egymással szemben (58, 61. kép), melyek ugyanabból az alaptípusból indulnak ki (kopasz homlok, hegyes szakáll). Egyikük (58. kép) a szép stílus főképviselője, míg a másik (61. kép)

típusa az apostol lelkének extatikus és aszkétikus tartalmát hangsúlyozza. Utóbbi típust a theodosianusi kor szívesen alkalmazza a traditio legis jelenete számára.¹⁴² A lateráni 164. sz. szarkofág szigorú Péter-fejének (59. kép) a Pál-fej (60. kép) szigorúbb művészi felfogása felel meg. E harmadik Pál-típus, melynek fejét egészen hátul sapkaszerűen ülő haj fedi, a theodosianusi korban különösen a marseillei műhelyekben kedvelt, de az arlesi és valencei töredékeken is megtalálható.¹⁴³

6. A szent arculat története a passioműhelyekben a legvilágosabban a Krisztusfej fejlődésén figyelhető meg. A legrégebbi korból (IX. tábla) nem maradt ránk a passiojeleneteken Krisztus alakja. A Testvérszarkofág többi Krisztus-ábrázolásának alapján alkothatunk képet magunknak a kor Krisztusáról: ez a Christus puer az apródhajviselettel.¹⁴⁴ A lateráni 171. sz. szarkofág a konstantini kor határa: az elfogott Krisztus feje (63. kép) még a konstantini Évszak-Krisztus típusához tartozik, mely a lateráni 104. sz. szarkofág¹⁴⁵ óta (62. kép) a Testvérszarkofág koráig használatos. E konstantini típusok szigorú fogalmazása a Thermák Múzeumában levő 455. sz. frizszarkofágon¹⁴⁶ jut a lateráni 171. sz. szarkofág passio-Krisztusához a legközelebb. Az utóbbi jellegzetessége a kifúrt pupilla, mely a jövő minden Krisztus-ábrázolása számára kötelező marad, míg a korakonstantini frizszarkofágok és a Testvérszarkofág Krisztus-típusainak pupillája fúratlan. A lateráni 171. sz. szarkofág Évszak-Krisztusa a passiojeleneteken csak ebben az egy esetben fordul elő. Előnyben részesítik az apród-hajviseletű Krisztus típusából származó ifjú hőst, kit először a lateráni 171. sz. szarkofág (2. kép) töviskoronázásának mestere alkalmazott. A következő nemzedék e típust a göndörfürtű, kisleány Krisztusnál jobban kedveli.¹⁴⁷ A Bassus-műhely e típusnak sokféle variációját alkotta meg. A Bassus-szarkofág elfogatásának mestere különösen hatásos, kissé búskomor Krisztusfejet faragott ki (64. kép). A theodosianusi plasztika ezt a Krisztus-típust komolyabb és férfiasabb formában vette át.¹⁴⁸ A theodosianusi passio-Krisztus, amint pl. a Lateráni Múzeum háromfülkés töredékén látható (65. kép), csaknem borúsan komoly. A Krisztus-Péter-szarkofágok csoportjában új Krisztus-változat keletkezett. A régebbi csoport (12–13. kép) megőrzi a régebbi típust (v. ö. 65. kép), de a későbbi csoport (14–15. kép), mely az elfogatást a kézmosással kombinálta, egy szelídebb felfogáshoz tér vissza. Krisztus arca keskenyebb és gyöngéden göndörödő fürt borul nyakszirtjére. De minden nemzedéken át ott áll a passiojeleneteken az ifjú, szenvedésmentes Krisz-

tus, kit a gyermeki ártatlanság, férfiúi erő, álomszerű elmerülés, sugárzó győzelmi öröm vagy szigorú harci szellem árnyalatai vetíthetnek elénk. Bizonyos, hogy e műhelyek művészei a frizszarkofágok csodatevő Krisztusával szemben, kit az Évszak-fürtökkel az emberi szféra fölé igyekeztek emelni, a halálba menő Krisztust emberként kívánták jellemezni, de olyan emberként, kinek a halál nem jelenti a véget.

Végül a passioszarkofágok középpont-alakításának történetét kell még áttekintenünk. Ha nem vesszük figyelembe a legrégebbi passio-ábrázolásokat (IX. tábla), ahol középpont-kialakításról természetesen nem lehet szó, a fejlődés folyamán a következő centrumkompozíciók különböztethetők meg:

1. *crux invicta* (10 esetben),
2. *Christus supra caelum* (2 esetben),
3. *maiestas* (szakállas Krisztus két apostol között), (1 esetben),
4. *Christus victor* (kereszt-Krisztus), (1 esetben),
5. *traditio legis* a Paradicsom-kertben (3 esetben).
6. Krisztus trónja a Paradicsom-kertben (1 esetben).

Az áttekintés világosan bizonyítja, hogy a győzedelmes kereszt ábrázolása a túlnyomó. A hat középpont-kompozíció közül csupán a *crux invicta* marad mindvégig állandó. A *Christus victor*-ábrázolás ezzel egyenértékű változat a theodosianusi korban. Egyebekben a szép stílus kora óta mindig újra és újra kísérleteznek a mennyei Krisztus centrumhelyezésével, mégpedig különösen a mennyei törvényadás jelenetével. Nem kétséges, hogy a *traditio legis* értelme a passioszarkofágok centrumán a *crux invicta*-hoz hasonlatos. A legyőzhetetlen kereszt nyilatkoztatja ki Krisztus és követőinek halálát, mely győzelem és élet. Az új törvény (a *nova lex*), melyet Krisztus a kereszt diadala után a mennyből ad, a győzelem törvénye, a *lex Christiana*, melynek át kell alakítania a világot. A világtörvény szerint az élet élet és a halál halál volt. Az új világtörvény szerint, melynek Krisztus halála vetette meg alapját, s melyet Péter és Pál éltek át és hirdettek először: a halál élet. Ezért a *traditio* jelenete a *passio* keretein belül különösen nagyjelentőségű. Péter és Pál, kik a zászlóra tett esküjükhöz híven meghaltak, a mennyországban az új törvény kiadásánál azok, kik legközelebb állnak Krisztushoz. A *victoria Christi* (*vita*) a passioszarkofágok középfülkéjének hat alakját jelenti, melyeknek története a következőképpen alakul: 1. Kezdetben a *crux invicta* Krisztus győzelmi zászlója. 340 körül válik Krisztus passiojának középpontjává. 350 óta a *crux invicta* a Péter—

Pál-csoport kompozíció minden egyes példányának középpontja mint vexillum crucis és az apostolfejedelmek meghalnak abban a reményben, hogy számukra és a világ számára Krisztus váltságshalála (Ábrahám áldozata) a feltámadást és az örök életet (Jób) biztosította. Midőn a Péter—Pál-csoport alapszimbolikája bizonytalanná válik, a crux invicta még mindig centrum marad. A crux invicta a Krisztus—Péter—Pál-csoport Theodosianus előtti és theodosianusi példányain is rajta van. Az idősebbik Krisztus—Péter-csoport innen veszi át két esetben a győzelmi keresztet. Ebben a csoportban a crux invictát többnyire figurális jelenet helyettesíti. A győzelmi kereszt klasszikus kora tehát a szép stílus nemzedéke (330—370). A kereszt a Péter—Pál-csoportban egyeduralkodó: ezek a szarkofágok a tulajdonképpeni értelemben vett militia Christi-kompozíciók. A theodosianusi korban a passiótéma lassanként elveszti harci jelentőségét és ugyanilyen mértékben tűnik el a vexillum crucis is. A Krisztus—Péter-csoport kései alcsoportjában a kereszt-útnak és az apostolok halálának minden ábrázolása kiesett. E legkésőbbi passioszarkofágokon ezért a vexillum crucis már egyáltalán nem fordul elő. A crux invicta a passioszarkofágokon aránylag kevés formai változáson megy át. Egészen a theodosianusi korig ragaszkodnak az alap-típushoz (25. kép), ha a sas császári szimbolumát és Sol és Luna personificációját gyakran el is hagyják. A Péter—Pál-csoport szép stílus-korabeli példányain (8—10. kép) és részben a Krisztus—Péter—Pál-csoportban is (6—7. kép) az alapforma (25. kép) az ülő katonákkal együtt megmarad. Ezzel szemben a theodosianusi passioszarkofágokon a kereszt alatt álló katonák vannak (12., 10. kép). Valószínűleg ez a csillagkoszorú-szarkofágok apostoli hódolatjeleneteiről származik, ahol az őrkatonákat méltóságteljes tartásban ábrázolták (30. kép, v. ö. a csillagkoszorú-szarkofágok ülő katonáival, 22—23. kép).¹⁴⁹ Az apostoli hódolatjelenetet vette át a Krisztus—Péter—Pál-csoport legkésőbbi passioszarkofágjainak kompozíciója is: a san valentinói frizszarkofág (7. kép), melyen a katonáktól őrzött győzelmi kereszt két acclamáló apostol között áll. Egy mennyei szimbolika szolgál végül a marseille-i fogalmazás (11. kép) alapjául. A téma háromfülkés kibővítése az apostoli kinyilatkoztatást a Paradicsom-kert ivó szarvasával kapcsolja össze. Megállapítható tehát, hogy a crux invicta a theodosianusi korban idegen befolyások hatása alatt a kor szakrális művészi akarásának megfelelő változtatásokon megy át. (Acclamatio Apostolorum, Paradicsom-kert, Anima: 42. Zsolt.). Az eredetileg császári és politikai szimbolumforma keresztény-meta-

fizikai jellegűvé válik. Kezdetben a sas, Sol és Luna tartoznak a győzelmi kereszthez, a fejlődés végén a négy folyó hegye és a mennyei apostolok.

2. A szép stílus műhelyeiben kísérlük meg először a *crux invicta*t figurális kompozícióval helyettesíteni. Ez a *Caelus*-trón jelenete, mely a lateráni 174. sz. szarkofágon (16. kép) a *traditio legis novae* kimerítő fogalmazásában és a Bassus-szarkofágon a trón összevont helyzetképeként (4, 9. kép) jelenik meg. A *Caelus*-jelenet a plasztika ez egyetlen nemzedékére korlátozódik és nemcsak a passioszarkofágokon szokásos. Azonban itt szimbolikus jelentőséget nyer, midőn Krisztus halálát mennyei életként hirdeti. Ez a mennyei Krisztus ábrázolásának első példája a plasztikában. Típusa ifjú, mint a passiojeleneteken (66. kép, v. ö. 64. kép). A lateráni 174. sz. szarkofág (16. kép) *Christus supra caelum*-a kettős fürtkoszorújával és nőies hajával teljesen a Jelenet-Krisztushoz hasonlít (18. kép). A lateráni 174. sz. szarkofág készíti elő a jövő számára a hosszúfürtű Krisztust, ki ezentúl a reprezentatív jelenetek állandó alakja marad.¹⁵⁰ Ezzel megkezdődik a plasztikában a jelenetekben szereplő Krisztus-típus (XV. tábla) alapvető megkülönböztetése a reprezentatív képek Krisztusától (XVI. tábla).

3. Miként a San Sebastianóban újabban talált passioszarkofág (5. kép) mutatja, 370 körül jelent meg először a passiojelenetek közép-pontjában a szakállas Krisztus. Ez a reprezentatív, álló Krisztus legrégebbi típusa a passioműhelyekben. A *traditio legis* Krisztusának felel meg, amint az a san sebastianói töredékes oszlopszarkofágon (21. kép) a legrégebbi megfogalmazásban nyer kifejezést. E hosszúhajú és szakállas típus marad meg a theodosianusi kor minden városkapu-, oszlop-, passio- és barázdált szarkofágjának *traditio legis*e számára.¹⁵¹ Mindamelllett a san sebastianói passioszarkofágon (5. kép) még nem erről a jelenetről van szó, hanem csak egy ráutaló jelentőségű *maiestas*-képről, mely majdnem Krisztus és az emmausi ifjak kompozíciója lehetne. A Krisztus—Péter—Pál-csoport eleinte kitart e kísérlet mellett. A theodosianusi plasztika (6—7. kép) a diadalmas kereszt régi centrumának szabályához ragaszkodik. Ezzel szemben a Krisztus—Péter-csoport a *traditio legis* oszlop- és városkapu-szarkofágokon 370 óta kedvelt motívumát veszi át a centrum számára, mégpedig egy esetben egyfülkés, (13. kép) a másik két esetben azonban a szokásos háromfülkés fogalmazásban (14, 15. kép). Az arlesi-i passioszarkofág fogalmazása (15. kép)

a milánói városkapuszarkofágnak felel meg, sőt a bárányallegória ikonográfiai részleteiben a san sebastianói korábbi ábrázolásra (21. kép) vezethető vissza.¹⁵² II. Pius szarkofágja (14. kép) a rövidített forma bárányok nélkül, de adományozókkal, a lateráni szarkofág pedig (13. kép), a Péter és Pál között álló Krisztus legszűkebb szavú megfogalmazása. Krisztus majdnem minden esetben a milánói szarkofág szakállas, hosszúhajú típusa (68–69. kép). E típus maiestas-alakjának egyik változata maradt fenn egy késői marseillei passioszarkofágon.¹⁵³ Ennek középfülkéje a Paradicsomkertben trónoló Krisztus, Péter és Pál és a térdelő adományozó között. Ez rövidített formában a milánói városkapuszarkofág hátsó oldalának felújulása. Ennek megfelelően Krisztus is ifjú és szakálltalan.

A passioszarkofágok centrumában levő, fent tárgyalt maiestasképek mind a theodosianusi korba tartoznak. Legfontosabb közöttük a traditio legis a Paradicsomkertben. Hogy történhetett, hogy a késői passioszarkofágok keretében ilyen nagy szerephez jutott? Vajjon előkészíti-e a szép stílus traditio legis-e (16. kép), mely az első kísérlet a világot megváltoztató új törvény eszméjének, minden érték átértékelésének, az uralkodó halál legyőzésének a keresztény harci jelenetek közé való besorolására? Az új törvényt Damasus szavai fejezik ki: VINCERE MORTEM. Ettől a kortól fogva állandó a művészetben az a törekvés, mely a passiojelenetekben meg akarja mutatni az eget, a REGNA PIORUM-ot.¹⁵⁴ Így még érthetőbb, hogy a passioábrázolások végső tartalma Péter és Pál útja Krisztushoz. Ha tehát a passiojelenetek középpontjában Péter keresztjét a Paradicsomkertbe viszi, hogy Krisztustól elnyerje az új törvényt és Pál az Élet Urának hódol, a három fülkében végül a Péter-crux-Pál hármashangzata ismétlődik, mely a Péter–Pál-i szarkofágok centrumában csendült fel, vagy Krisztus–Péter–Pál hármashangzata, a legtöbb passioszarkofág témája. A passioszarkofágok tradíciójának eredeti értelmét Damasusnak azok a szavai fejezik ki, melyeket Péter és Pál martyriumának szentel:

SANGVINIS OB MERITVM CHRISTVMQVE PER ASTRA SECVTI
AETHERIOS PETIERE SINUS REGNAQVE PIORVM.¹⁵⁵

A centrum kibővítése a Krisztus–Péter-csoportban új értelmet hoz létre. Már a régebbi csoportban új szimbolikus értelmet nyert a lábmosás és kézmosás szembeállítás. Péter lábmosása az ókeresztény

művészetben nem passiojelenet, csak a miniaturák történeti ciklusaiban vált azzá.¹⁵⁶ A kézmosáshoz való kapcsolatát kell inkább megvilágítani. Ez a későbbi csoportban teljesen egyértelmű. Itt kérdéses, beszélhetünk-e egyáltalán Krisztus–Péter-szarkofágról? Egyrészt a középső traditio annyira kibővült, hogy Krisztus a szarkofág egyedül uralkodó középpontjává vált, de döntő az is, hogy Krisztus mindkét sarokfülkében jelen van, mégpedig tudatos szimmetriában. Nem Pilátus és Péter főszemély itt többé, hanem mindig Krisztus. Krisztus (és ez az a szimbolika, mely e szembeállítás alapjául szolgál) kétszer alakítja át a világrendet: megmossa Péter lábát és ezzel hirdeti, hogy az utolsókból lesznek az elsők és a szolgálókból az urak. Pilátus előtt (v. ö. 14. képen a korábbi Pilátus-jeleneteken nem használatos beszédgesztust) Krisztus a kérdésre: király-e ő, a paradox igennel felel. Innen ered, hogy a Krisztus–Péter-csoport későbbi alcsoportjának példányai (14–15. kép) végeredményben sem Krisztus–Péter-, sem passioszarkofágok. Sokkal inkább tiszta Krisztus-szarkofágok és a két jelenetben az új törvény eszméjét testesítik meg: a lábmosásban a szolgálat törvénye testesül meg, melyben Krisztus példát mutatott és mely minden keresztény lét megingathatatlan alapja lett.¹⁵⁷ A kézmosásban ez a törvény testesül meg, mely szerint Krisztus és minden keresztény számára a halál az életet jelenti. Krisztusszolgálat és Krisztushalál az új világtörvény két pólusa. Először Krisztus teljesítette e törvényt a földön, szolga módjára megmosta Péter lábát és mint király küldette magát Pilátustól a halálba. Az ókeresztény passioszarkofágok történetének végét így nemcsak a legyőzhetetlen császár himnusza, hanem ugyanakkor a keresztény titkot és hatalmat és az örök élet titkát szimbolizálni kívánó kompozíciók zárják le.

5. A fejlődés legvégén került Christus victor reprezentatív képe a passioszarkofágok középpontjába (3. kép). Láttuk, hogy ez a téma eredetileg nem a passio keretei között keletkezett, hanem a győzedelmes Úr előtti hódolat eszméjéből sarjadt. Alapul a zászlótartó császár típusa szolgált, amint az először a konstantini kor éremveretein jelent meg. Ahogyan a konstantini korban a Krisztuszászló a keresztény császár kezében győzelmének és vallásilag szentesített világuralmának szimboluma, a theodosianusi plasztikában a feltámadott Krisztus kezében a kereszt a világ Urát jelenti. Így Christus Victor elsősorban az oszlop- és barázdált szarkofágok középpontja, melyeknek témája az apostolok hódolata a legmagasabb Úr előtt (32–35. kép). Ennek a Krisztusnak

ellenpéldánya a lateráni passioszarkofág (3. kép) szakállas törvényadója, a pálmák között a Paradicsom-kertben, oldalán Péterrel és Pállal. Krisztus e kompozíciókban (32–35. kép) mindig ifjú és szakálltalan és a mindig szakállas, reprezentatív theodosianusi Krisztus-típusoknak ellentéte (68–69. kép). De a marseillei trónkép típusához való hasonlatosságában a *Christus supra caelum* tradícióját folytatja, csak hogy a theodosianusi típus a kor szigorú Krisztus-fejeinek felel meg a passio-ábrázolásokon (65. kép).

Ha a passio-szarkofágok háromnemzedékes fejlődését egy eszme történeteként vizsgáljuk, kitűnik, hogy a kompozíció kiindulási pontja elejétől fogva a *Victoria Christi*. A kezdet a Hadvezér-Krisztus hadijelvénye, a legyőzhetetlen kereszt; a vég a diadalmas Krisztus császár, a *vexillum crucis* attribútumával. Az első nemzedék szeme előtt ott lebegett Krisztus útja a halálba és a *crux invicta* az Ő személyes győzelmének jelvénye. A második nemzedékben Krisztus militiájának előharcosa és a *crux invicta* a harcoss Péter és Pál hadijelvényévé válik. Krisztus halála az új világrend manifestatioja. A harmadik nemzedéknek már nem a küzdelem a témája, hanem a diadal, a meghódított mennyország és az új törvény. A fejlődés végén ismét egy új Krisztus-szarkofág keletkezik, mely a *traditio legis* aktusát és a törvény első beteljesedését Krisztusban, Péter lábmosásában és Pilátus kézmosásában szimbolikusan ábrázolja. Krisztus így nemcsak eszmeileg alfája és omegája a passio-kompozícióknak, hanem fejlődéstörténetileg is a passio-szarkofágok kezdete és vége. Ha az ú. n. Krisztus–Péter-csoport késői alcsoportját helyesen ítéljük meg, a fejlődés általános törvénye bontakozik ki. Még azok a csodatémás oszlopszarkofágok is, melyek kezdetben christologiai és péteri jellegűek voltak, a század végére tiszta Krisztus-szarkofágokká válnak. Így az idő áramlatában rejlik, hogy egy, a Lateráni Múzeumban levő theodosianusi városkapu-szarkofágon¹⁵⁸ a jeruzsálemi bevonulást ábrázolják, mely a frizszarkofágokon használatos és a passiociklusokba nem szokták bevonni. A jeruzsálemi bevonulást, a Paradicsomkertet és a Pilátus előtt álló Krisztust Krisztus szenvedéseinek kompozíciójává egyesítik és ebben a szellemben áll a fejlődés végén (l. 54 skk. o.) a servanne-i frizszarkofág (70., 71. kép) tiszta christologiai passiociklusa.

A theodosianusi kor még magasabb értelemben is az égi diadalmas Krisztus tulajdonképpeni virágkora a plasztikában. A passioszarkofágok létüket a IV. század középső nemzedéke alkotó tettének köszönhetik.

A theodosianusi kor csak folytatja a hagyományt és győzelmi kompozícióvá formálja át. E kor tulajdonképpeni alkotó témája az égi Krisztus előtt hódoló apostolok nagy ábrázolása, mely oszlop-, városkapu- és barázdált szarkofágokon a legkülönbözőbb formákban jelenhetik meg: a traditio legis a Paradicsomkertben, a sedes agni et Dei, Krisztus a földgolyón, Krisztus mint áldást osztó evangeliumhordozó, a basilica caelestis. E témák közül néhány szorosan a passiohoz kapcsolódik, kettő közülük azonban egyenes vonalban folytatja a kezdeti idők victoria-eszméjét: hódolat a legyőzhetetlen kereszt előtt és hódolat Christus Victor előtt (VII—VIII. tábla). Mindkét képtípus a császári szimbolikában gyökerezik, mégpedig a keresztény császárnak és az ő keresztény zászlajának szimbolikájában. Előbbi a régi, harci szimbolum égi gloriificatiója, utóbbi Christus Victor-t rex novus aevorum-ként ábrázolja. Mindkettőjükben végső beteljesedését éri el az az alapeszme, melyből a legrégebbi európai passiociklus született:

VICTORIA CHRISTI.

VII.

SZARKOFÁGOK A LEGYŐZHETETLEN KERESZT ELŐTTI HÓDOLAT ÁBRÁZOLÁSÁVAL.

Megkíséreltük a IV. század második felének művészettörténetét a legyőzhetetlen kereszt eszméjén át megérteni. A passioeszme tulajdonképpeni eredete a crux invicta. Ennek jegyében fejlődtek a szarkofágokon a passiotéma változatai. E mellett lassanként a crux szimbolikája is változott. Eredetileg Krisztus kereszthalálának jele, később Péter és Pál hadijelvénye, hogy végül a keresztény győzelem mennyei jelévé váljék. Ezzel azonban a crux invicta története még nem fejeződött be. Eltekintve attól, hogy a IV. század végén olykor csodajelenetek centrumába kerülhetett,¹⁵⁹ a theodosianusi korban megteremtették a legyőzhetetlen mennyei kereszt nagyszerű kompozícióját, a figurális maiestas-képek méltó párját. Ez a processio apostolorum ad crucem invictam témája, vagy másképpen szólva: az apostolok hódolata az égben a győzelmi jelvény előtt. A keresztény passio mélyen a victoria-eszmében gyökerező győzelem- és hódolat-kompozícióinak három szarkofág-csoport a hordozója:

1. frizszarkofágok, melyeket M. Lawrence óta általában tévesen csillagkoszorú-szarkofágoknak neveznek,¹⁶⁰

2. oszlop- és fás szarkofágok,

3. barázdált szarkofágok.

Az első csoportot (22–23. kép) a legvilágosabban a két korai arles-i (22. kép) és manosque-i szarkofág¹⁶¹ képviselik. Az alapkompozíció a következő: a szarkofág közepét a *crux invicta* foglalja el az alapformában (25. kép), de sas nélkül. Az őrkatonák részben ülnek (22., 23. kép), részben állnak (30. kép), mint a passioszarkofágokon. A babérkoszorú Krisztus monogrammjával egy felhőgomolyon át az eget verdesi. A manosque-i szarkofágon az eget ezenkívül napsugárkévék és holdsarló jelzik. A legyőzhetetlen kereszt tehát mennyei szimbolum. Az ég ábrázolása a lateráni 171. sz. szarkofág Sol–Luna kompozíciójának (25. kép) theodosianusi változata. Ritkán szokott az égre való utalás hiányozni. Két esetben jelzi az eget két sarokkapu, melyek az *arx caelestis* kompozíciójából vannak átvéve.¹⁶² A mennyben görög chorus módjára vonul a tizenkét apostol szent processiója a legyőzhetetlen kereszthez, mégpedig mindkét oldalról hat-hat apostol közeledik, kik emelt jobbal, istenfélelemmel telve hódolnak mennyei Uruk zászlaja előtt. Mindegyik apostol feje fölé babérkoszorút tart az égi kéz. E babérkoszorúval koszorúzta meg a lateráni 171. sz. szarkofágon a római legionárius a Hadvezér-Krisztust; e babérkoszorút nyerik el a halálban a győzelem jelvényeként Péter és Pál és e babérkoszorút érdemli ki halálával minden martyr. Az apostolok útját ábrázolja e szarkofágok kompozíciója, melyre ők, mint *auctores martyrum* (*sanguinis ob meritum*) léptek. Az út a csillagos mennyekebe vezet, ahová Krisztus előre ment (*Christumque per astra secuti*).¹⁶³ A győzelmi koszorúval koronázzák meg ott őket (*merere coronam*), mert krisztusi halálukkal krisztusi győzelmet érdemeltek ki (*merere Christi triumphos*).¹⁶⁴ A kompozíciók azt a pillanatot ábrázolják, midőn a triumphusra jövő apostolok az ég szféráját átlépik (*aetherios petiere sinus*)¹⁶⁵ és Krisztus győzelmi zászlaját üdvözik, mely alatt zászlóra tett esküjükhöz híven, Krisztusért elszenvedték a halált. A győzedelmes *militia Christi* ünnepléses hódolata a mennyei *vexillum crucis* előtt: ez minden ú. n. csillagkoszorú-szarkofág alapkompozíciója. Ezek közül nem kevesebb mint tíz maradt ránk:

1. Arles, Musée Lapidaire (22. kép),

2. Palermó, székesegyház (30. kép),¹⁶⁶

3. Manosque, templom,¹⁶⁷
4. Töredék a Lateráni Múzeumban,¹⁶⁸
5. Töredék, Arles, Musée Lapidaire,¹⁶⁹
6. San Sebastiano, Róma mellett (23. kép),¹⁷⁰
7. Lateráni Múzeum, 169/a.sz. (csillagos ég helyett sarokkapuk),¹⁷¹
8. Töredékek Vaisonban a székesegyház kolostorában (a 7. sz. típus közeli rokona),¹⁷²
9. Töredék a Museo Torlonia udvarán (csillagok nélkül),¹⁷³
10. Töredék a Domitilla-katakombában (koszorúk nélkül).¹⁷⁴

Az oszlopszarkofágok nagy részén a győzhetetlen kereszt előtti hódolat témája sajátos módon megváltozott. Egy oszlopszarkofág a saintpiat-i templomban¹⁷⁵ az apostolok hódolatának azt a formáját mutatja, amint a tizenkét apostol a győzelmi keresztet ábrázoló középfülke jobb és baloldalán úgy van három-három fülkébe elosztva, hogy minden fülkében két apostol áll. Ez az a kompozíciótéma, melyet a Museo Petriano Probus-szarkofága¹⁷⁶ alkalmaz a Christus Victor előtti apostoli hódolat ábrázolására. A saintpiat-i szarkofágon sem csillagok, sem koszorúk nincsenek. Csak a középfülkét hangsúlyozza az árkádok eresztékében két corona vitae. A többi, hasonló témájú oszlopszarkofág kompozíciója egyöntetű. Az ú. n. csillagkoszorú-szarkofágokon processiószerűen viszik babérkoszorújukat a párosával fülkébe osztott apostolok a legyőzhetetlen kereszthez. Máshelyütt kimutattam, hogy itt arról van szó, amit Damasus így fejez ki: portare triumphos (tropaea, coronas).¹⁷⁷ Ha ez így van, a két theodosianusi hódolatcsoport a damasusi martyrköltemény «merere» és «portare»-jának felel meg. Az apostolok, az «auctores martyrum» a halállal kiérdemelték az élet koszorúját és oda viszik vissza, ahonnan kapták: a legyőzhetetlen kereszt-hez. Ehhez a szarkofágcsoporthoz, az említett változatokat is ideszámítva, a következő példányok tartoznak:

1. töredékek San Sebastianóban és a Lateráni Múzeumban, melyeket Wilpert állított össze,¹⁷⁸
 2. egy oszlopszarkofág töredékei, Arles, Musée Lapidaire,¹⁷⁹
 3. egy fás szarkofág töredékei, Arles, Musée Lapidaire,¹⁸⁰
 4. egy fás szarkofág töredékei a Lateráni Múzeumban, mely a crux szinguláris formáját (burkolt T-kereszt, szimbolikus madár-csoporttal) mutatja,¹⁸¹
 5. oszlopszarkofág, Saint Piat.¹⁸²
- A koszorú odavitele a trónoló, vagy a Paradicsomkertben álló

Krisztushoz szintén gyakori a fülkés szarkofágokon. Példa erre a Lerinben levő oszlopszarkofág.¹⁸³ A koszorúvivő apostolok motívumát egy lateráni szarkofágfedél a bárányallegória formájában ábrázolja.¹⁸⁴

A mennyei kereszt előtti hódolat témája rövidített formában jelenik meg a salonai átkelés-szarkofág egyik rövid oldalán (Split, Múzeum) (28. kép). Így keletkezik a két apostol közötti *crux invicta* képe, mely úgy hat, mint egy részlet egy csillagkoszorú-szarkofág közepéről (v. ö. 28., 30. kép). A *crux* két apostol közötti, rövidített formájáról hiányzanak az őrkatonák. Most már az apostolok, a «*comites crucis invictae*» váltak a mennyei kereszt őreivé. Mégis, a kompozíció még jellegzetesen római. Az istanbuli, ú. n. Herceg-szarkofág¹⁸⁵ megtalálása óta — 350-nél nem sokkal később készülhetett — ismerjük a kereszt előtti apostoli hódolat keleti formáját (31. kép). A két apostol, mint a római példányokon, itt is az *acclamatio* gesztusával jelenik meg (v. ö. 31., 27. kép). A keresztről azonban hiányzik még a monogrammoszoros. A kereszt és koszorú (utóbbi különben * jellel ☩ helyett) Keleten különálló szimbolumként szerepelnek, míg Rómában és Galliában a koszorúzott kereszt alakját az apostoli hódolatjelenet rövidített formája is megtartja.

A kereszt előtti hódolat rövidített formája a szegények szarkofágjain lép fel. A legszebb ilyen barázdált szarkofágot nemrégiben találták San Sebastianóban. A középmezőben Péter és Pál hódolnak a legyőzhetetlen kereszt előtt (27. kép), a sarokmezőkben pedig egy-egy *acclamáló* apostol áll. A középmező a régi *crux-eszme* összesűritése, mely a sansebastianói műhelyeket mindig újra és újra megihlette. Egykor egy sansebastianói művész faragta ki azt a híres Péter—Pál-szarkofágot, melyen a *comites crucis invictae* párja először jelenik meg együtt (9. kép). Itt faragták azt az oszlopszarkofágot is, melyen Krisztus, Péter és Pál harcát először állították egy sorba (5. kép). Az egyik legszebb sansebastianói oszlopszarkofágon csendül fel először a *Caelus* felett trónoló Krisztus nagy témája (17. kép). Egy sansebastianói műhely egy mesterművén alkották meg a paradicsomkerti *traditio legis* első példányát, hol Péter és Pál (*Christum per astra secuti*) útja a Paradicsom-kertbe áll előttünk (21. kép). Egy sansebastianói csillagkoszorú-szarkofágon zeng fel végül a *crux invicta* előtti hódolat himnusza (23. kép). Így sorakoznak a Memoria Apostolorum köré a *passioplasztika* mesterművei az apostolfejedelmek harcával, halálával és győzelmével. San Sebastianóban találták azt a barázdált szarkofágot is, mely a *crux*

invicta témáját a végső magasságba emeli (27. kép). A *crux invicta* itt a Paradicsom-kertben van, ahová a korabeli kompozíciók a törvényadó Krisztust vagy az ő mennyei trónusát szokták állítani. Miként az ilyen mennyországképeknél szokásos, a *crux invicta*t is szent pálmák kerepezik. Péter és Pál a kereszt mellett állanak és jámborul emelik jobbjukat hódolatra. Ez a kompozíció azért oly fontos, mert az apostoltípusok pontosan vannak rajta megkülönböztetve, ami különben a kereszt-hódolat-szarkofágok egyetlen példányán sem történik.¹⁸⁶ Annál hathatósabban bizonyítja a sansebastianói példány a régi hadijelvény (25. kép) és a késői diadalkép mély összefüggését. A sanvalentinói passioszarkofágon (7. kép) a két apostol közötti *crux invicta* motívuma lesz a centrum. Végül a marseillei passioszarkofágon (11. kép) a saint piat-i oszlopszarkofág¹⁸⁷ mintájára alkotják meg a háromfülkés hódolati képet. Itt a *crux invicta* a Paradicsom-kertben áll, mint a sansebastianói barázdált szarkofágon, de a szimbolika az ivó szarvassal bővül ki.

Az egyszerű, barázdált szarkofágokon a motívum tovább variálódik és rövidül. Egy befejezetlen barázdált szarkofág középmezőjén a Commodilla-katakombában¹⁸⁸ a régi forma az őrkatonákkal jelenik meg, de az apostolok nélkül (24. kép). A Lateráni Múzeum egyik barázdált, töredékes szarkofágján¹⁸⁹ a győzelmi kereszt helyére a *crux monogrammatica* lépett a nagy Rho-kereszt formájában, ahogyan az V. század eleje óta, mint *σφοδρως* a mozaikszimbolikában, gyakran használatos (26. kép).¹⁹⁰

A babérkoszorú helyett az apokalypsis A és O betűk lettek a *crux aeterna* szimbolumai. Csak az őrkatonákon ismerhető fel mégis, hogy ez a késői részletforma a régi *crux invicta*t jelenti. A további rövidítéseket Wilpert ismertette. A római SS. Quattro Coronati templomában levő barázdált szarkofág¹⁹¹ középmezője a régi fogalmazás utolsó maradványa : egy kereszt a monogrammkörrel, mely már nem babérkoszorú, katonák, apostolok, sas és madarak nélkül. Az egykor oly gazdag szimbolikai tartalmú kompozíció egyszerű ornamentalsé vált. A *crux invicta* a barázdák között csak az általános kereszténység jele. Egy, a Camposanto Theutonicoban levő barázdált szarkofágról¹⁹² a koszorú is eltűnt : a barázdák között csak a díszítetlen latin kereszt áll.

Az apostolok hódolata theodosianusi alapformájának allegóriai utócsengése Dél-Galliában hangzik el. Egy valencei barázdált sarokoszlopszarkofágon (29. kép)¹⁹³ ott van a *crux gemmata*, a babérból font monogrammkoszorúval, melyet, mint a normális fogalmazások zenitjén, a nagy drágakő zár le (25., 28. kép). A kereszt gerendáin madarak csip-

kedik a babérkoszorút, mint a lateráni 171. sz. szarkofágon (25. kép). De a győzelmi jelvény, a «singum caeleste ob sanguinis meritum» jobb- és baloldalára liliumok kerültek azok jelképezéseként, akik az eget nem vérükkel, hanem jócselekedeteikkel érdemelték ki.¹⁹⁴ Az eredetileg harci gondolattartalom ellágyulásának felel meg, hogy a kereszt alatt nincsenek sem katonák, sem apostolok, csak két bárány, Péter és Pál jelképezéseként (v. ö. 29. és 27. kép).¹⁹⁵

Így végződik a legyőzhetetlen kereszt története: Rómában üres dísszé, Galliában jámbor állatallegóriává válik. A győzelmi kereszt szimboluma a legrégebbi keresztény császári zászlóból keletkezett. Kezdetben Krisztus halálharcának volt jelvénye, később a militia Christi vexillumává vált. A theodosianusi korban az apostolok hódolatának központja lett belőle. Kezdetben az égi sas alatt állott, végül átfúrta a gomolygó felhőket, napon, holdon és csillagokon át. Sohasem állott a Golgothán. A művészet utoljára a Paradicsom-kertet jelöli meg az imádás helyeként. Kezdetben a Krisztushalál-képek között áll, végül mennyei pálmák közé kerül. Kezdetben véres jelenetek keretezik, végül fehér liliumok. Először katonák őrzik, aztán Péter és Pál, majd apostolok és végül bárányok. Kezdetben túlszárnyalta e kompozíció a császári és hadi szimbolikát, végül a béke és élet jelévé vált. Kezdetben alakot öltött eszme volt, melyből a IV. század második fele egész szarkofágpasztikája erőt merített. Három nemzedék elteltével díszítményé merevült és nem mondott már többet, mint ma a halál keresztje: «requiescat in pace». Ettől az időtől maradt meg az egyházi temetések szimbolikájának használatában. Ahol a keresztények ezen a világon a halottak sírjára reményük jeléül a keresztet állítják és a keresztet és sírt virágokkal díszítik, a babérkoszorúzott, legyőzhetetlen kereszt eszméje él tovább mind a mai napig.

VIII.

A SERVANNE-I SZARKOFÁG PASSIOCIKLUSA.

A megelőző vizsgálódások alapján lehetővé vált a töredékes, kétzónájú servanne-i frizszarkofág alsó zónáján levő, gyakran idézett, de művészettörténeti helyét illetően még nem méltatott passiociklus megítélése. A 70. és 71. képen az eredetit Beauméni (részben megtévesztő) rajza alapján közlöm, ahogyan Wilpert «Corpus»-ában látható.¹⁹⁶

A kétfőzés frizszarkofág a konstantini és Konstantin utáni kor megszokott típusától abban különbözik, hogy a középciklus helyét egyszerű, átvonuló, vízszintes tagolás foglalja el, mely másutt csak az ú. n. polychrom-töredéken,¹⁹⁷ a legrégebbi kétfőzés keresztény frizszarkofágon fordul elő. A két, egymás fölé emeletesen elrendezett frizen próbálták meg a ciklusok folytatólagos ábrázolását. A felső zónát a királyok imádása mellett Mózes, Nebukadnezár és más ótestamentumi ábrázolások foglalják el. Az alsó zóna — minket most csak ez érdekel — Krisztus passióját mondja el a Getsemane-kerttől a mennybemenetelig.

Már ebből a kompozíció-elhelyezésből kitűnik, hogy a servanne-i szarkofág a késői kor alkotása: 1. a IV. század egy ismert kétfőzés frizszarkofág-típusának sem felel meg. — 2. Jelenetkánónja éppúgy eltér a christológiai-péteri csoporttól, mint a kétfőzés clipeus-szarkofágok vegyes csoportjától. Hiányoznak Krisztus csodái és a Péter-jelenetek.¹⁹⁸ — 3. Megállapítható az Ó-testamentum erős előtérbe nyomulása a kétfőzés clipeusszarkofágok néhány példányán, — különösen az arles-i példányon¹⁹⁹ — de már itt is eltér az eredeti jelenetkánontól. — 4. Bár a servanne-i szarkofág Pilátus-jelenetének már vannak néhány kétfőzés frizszarkofágon előzményei (IX. tábla), de Servanne-ban történeti ciklusba van beiktatva, passiojelenetek egész sora közé, melyek előzőleg sem friz-, sem passioszarkofágokon nem szerepelnek. — 5. A tiszta christológiai passiociklusnak e passioszarkofágok egyetlen csoportjával sincsenek kapcsolatai. — 6. Krisztus passiója folytatólagos elbeszélésének eszméje csak a theodosianusi korban válik általánossá. A Bethesda-szarkofágokon kísérlik meg a jeruzsálemi bevonulás folytatólagos frizábrázolását.²⁰⁰ Éppígy a theodosianusi átkelés-szarkofágok is a folytatólagos ábrázolás elvén épülnek fel.²⁰¹ A Krisztus—Péter-csoportban, 400 körül kísérlik meg az eredeti Krisztus—Péter—Pál-ciklusnak a Krisztus—Péter-cikluson át tiszta Krisztus-ciklussá való átalakítását, midőn a jeruzsálemi bevonulást és Krisztust Pilátus előtt a középső traditio legis köré csoportosítják.²⁰²

Ezeket az általános feltételeket, melyek a theodosianusi korra való datálást indokoltá teszik, támogatja az is, hogy a servanne-i szarkofágon olyan passiojelenetek fordulnak elő, melyek a passiociklusokban sehol másutt nem használatosak. A klasszikus passioszarkofágok kánonját bizonyos eszme szerint szimbolikusan alakították ki és ugyanez az eszme szolgált a kibővítések alapjául is. Csak két kor kísérlete meg, hogy a szarkofágok passiojeleneteit változatosabbá tegye. A kezdetet

jelzi a lateráni 171. sz. szarkofág (1–2. kép). Ehhez az irányzathoz, mely még a kétfőzés clipeus-szarkofágok korában keletkezett, a servanne-i szarkofág már a nagy időkülönbség miatt sem tartozhatik. Másodízben a theodosianusi kor bővíti ki a jeleneteket. A theodosianusi korban keletkeztek a crux invictának, Péter keresztútjának, Pilátus kézmosásának és Pál kivégzésének új fogalmazásai. Pál elfogatását a marseille-i példányon (11. kép) ciklikus kibővítésnek kell tekinteni. Péter lábmosása a theodosianusi kor alkotása. A passioszarkofágok keskeny oldalain (pl. Saint Maximin) új, sokszor még ma sem eléggé megmagyarázott jelenetek²⁰³ tűntek fel. Különösen Galliában erős a theodosianusi kornak az a törekvése, mely a passioábrázolásokat történeti jelenetekkel kívánja ciklikusan bővíteni.

A servanne-i szarkofág theodosianusi időmeghatározásának döntő támpontja a Judáscsók jelenete (71. kép). Krisztus és Judás siető, nyílt lépőállásban találkoznak szembe, úgy, hogy egy piramidális, kettős csoport keletkezik, melyhez aztán még egy apostol járul. Ez a jelenet az ókeresztény szarkofágszobrászatban csak háromszor fordul elő: a Saint Maximin-ben levő theodosianusi passioszarkofág egyik keskeny oldalán (73. kép), a veronai theodosianusi városkapu-szarkofág homlok-nézetén és egy töredékes, kétfőzés barázdált szarkofágon az arlesi Musée Lapidaire-ben, mely ugyancsak a theodosianusi korhoz tartozik.²⁰⁴ A kompozíció mindhárom esetben megegyező: a csókolódzó kettős csoport piramidális felépítése, a nyílt lépőállás, Krisztus, amint jobbjaival megérinti Júdás keblét, a mellettük álló, tanuskodó apostol, azonosak. A csoport felépítésében (az apostol Krisztus mögött) és a redőkezelésben a veronai fogalmazás közeli rokona Servanne-nak. Ha az általános stilisztikai feltételeket még azzal is megtoldjuk, hogy a passioszarkofágciklusoknak oszlopszarkofágok helyett frizszarkofágokon való ábrázolása tipikusan theodosianusi törekvés (v. ö. 7. kép), akkor a bizonyítékok láncolata teljes: a servanne-i szarkofág egy galliai műhely Theodosianus-kori alkotása.

Még érdekesebb az emlék passiojeleneteinek eredete. A ciklusban balról jobbra a következő jelenetek foglalnak helyet:

1. Krisztus az Olajfák Hegyén a Getsemane-kertben.
2. Júdás árulása. (Júdáscsók.)
3. Krisztus elfogatása.
4. Pilátus kézmosása.
5. Krisztus megjelenik az asszonyoknak.

6. Krisztus megjelenik az ifjaknak (a hitetlen Tamás?).

7. Júdás öngyilkossága.

8. Krisztus mennybemenetele.

Ez a ciklus nem a szarkofágokon keletkezett. Az egyetlen jelenet, mely a szarkofágokon használatos, Krisztus elfogatása és Pilátus elé vezetése. Amennyiben a szarkofág állapota ítéletet egyáltalán megenged, a katonák csoportosítása jobban hasonlít az ú. n. bresciai Lipsanotékán levő kompozícióra,²⁰⁵ mint a szarkofágok hármass csoportjaira (X. tábla). Servanne-ban ez a jelenet felvonulásjellegűvé vált és közvetlenül Júdás árulását követve, az események balról jobbra haladó általános folyamába illeszkedik szervesen bele. A Júdás-ábrázolás, mint láttuk, előfordul ugyan theodosianusi szarkofágokon, de a servanne-i fogalmazáson az árulónak kettős (Ianus) arca van; ez jellemzi az árulót a Getsemane- és az öngyilkosság-jelenetben is. Ezenkívül a Júdáscsók veronai és saintmaximini előfordulása éppen azt bizonyítja, hogy ez a jelenet nem tartozott (a késői korban sem) a passiókompozíciók tartalmához: Saint Maximinben a Júdáscsók a keskeny oldalra került, míg a homloknézet a legszigorúbban tartotta a Krisztus—Péter—Pál-csoport alapformáját. A veronai városkapu-szarkofágon a Júdáscsók jelenete a kútnál levő samariai asszonnyal áll szemben, itt passióciklusról tehát egyáltalán szó sincs, csak egy részletjelenet alkalmi átvételéről. Végül a kétzónás barázdált szarkofág Júdáscsókja Krisztus-jelenetek közé került, melyek a theodosianusi kánonhoz tartoznak: Jákob kútja, a Zakkeussal való találkozás és a kulcsátadás. Mindebből megállapítható, hogy a Júdáscsók a szarkofágokon nem volt otthonos, csak egyes műhelyek vették alkalmilag át. Egy olyan ciklusból származik, melynek eredete másutt keresendő. Hogy ez a ciklus milyen lehetett, azt a servanne-i szarkofág alsó zónájáról tudjuk, mert a Júdáscsók itt szervesen illeszkedik az Olajfák Hegye és az Elfogatás közé.

Feltételezhető, hogy a servanne-i passióciklusnak a IV. század egy olyan passióciklusával voltak kapcsolatai, mely a miniatúrában, illetőleg a kis művészetben gyökerezik. Ha ezeket a kapcsolatokat akarjuk tisztázni, sikerülni fog egy olyan ókeresztény passió nyomára jutnunk, mely gyökeresen különbözik mindattól, amit a szarkofágműhelyek alkottak meg passióábrázolásaikkal. Ugyanakkor felmerül az a kérdés is, mennyire teljes a servanne-i ciklus?

A Getsemane-jeleneten a hegyen álló Krisztus van előttünk, két, szimmetrikusan csoportosított alvó és két álló ifjú között. E fogalmazás

változatai az ókeresztény művészet keretein belül még kétszer fordulnak elő: 1. a 370 körül készült bresciai lipsanothekán (72. kép). — 2. A ravennai San Apollinare Nuovo hosszahajójának egy VI. századi mozaikján (74. kép). Mindkét ábrázolás Servanne-hoz hasonlóan ciklikus összefüggésben áll és régi hagyományokat tételez fel. A három Getsemane-fogalmazásban Krisztus alakja némi eltérést mutat: a lipsanothekán kezét leereszti, a servanne-i fogalmazáson jobbját fel-emeli, Ravennában imádkozó mozdulatot tesz. Krisztus álló alakja mindhárom Getsemane-képen ifjú. Ez azonos mintaképre mutat, különösen ha szembeállítjuk a Getsemane fogalmazását a Codex Rossanensisszel, hol Krisztus a csillagos ég alatt, már szinte középkori értelemben, térdén állva vívja meg a Getsemane-kertben halálos harcát.²⁰⁶ Krisztus és a két alvó ifjú hármas csoportja a servanne-i szarkofágon és a ravennai mozaikon majdnem azonos, úgy, hogy a téma alapfogalmazása teljes bizonyossággal vezethető a theodosianusi korra vissza. Tehát a legrégebbi, bresciai fogalmazás sem az alapfogalmazás, hanem rövidítés. Ennek végső következménye, hogy a servanne-i szarkofág Getsemane-jelenete őrizte meg a leghívebben az alapfogalmazást és ez az alapfogalmazás már 370 előtt keletkezhetett.

A servanne-i kompozíció a ciklus egymásutánjában is megegyezik a ravennai mozaikciklussal. A jelenetek így következnek egymás után: Getsemane—Júdászsók—elfogatás. A passiociklus Getsemane-részletének már a IV. században nagyon részletezettnek kellett lennie. A Júdászsók és elfogatás között még egy jelenet állott, mely a lipsanothekán — ez tudvalevően gondos kiválogatás alapján keletkezett és pl. a Júdászsók is hiányzik róla — teljes részletességgel maradt meg: Krisztus a fáklyás és paizsos közkatonák között.²⁰⁷ A IV. században ezzel együtt a Getsemane-kert éjszakájának történetét négy fogalmazásban ábrázolta a művészet:

1. Krisztus imája (illetve visszatérés az apostolokhoz).
2. Krisztus és a közkatonák.
3. A Júdászsók.
4. Az elfogatás.

Tehát sem a servanne-i ciklus, sem a lipsanotheka elefántcsont-ciklusa nem teljes. Servanne-ban ezután mindjárt a Pilátus-jelenet következik. A kisművészetből azonban a közbenlevő stációjelenetek egymásutánja, tehát az Annással és Kajafással kapcsolatos éjszakai események pontosan rekonstruálhatók. Ezek közül a következő jelenetek

tartoznak a ravennai mozaikciklusba : Krisztus Kajafás előtt, Krisztus, amint Péternek megjósolja a megtagadást, Péter tagadása a szolgálóleány előtt. Mennyire nyúlnak ezek a jelenetek a IV. századba vissza?

A konstantini kor óta a friz- és oszlopszarkofágok Péter-trilógiájának első jelenete egy kompozíció, melyet általában megtagadásnak szokás tekinteni. Ez Krisztus és Péter beszélgető csoportja egy fa mellett : közöttük áll a kakas.²⁰⁸ Már Wilpert felismerte, hogy itt nem annyira a megtagadás bejelentéséről, mint a confirmációról («Imádkozz testvéreidért!») van szó. Miután ez a jelenet a csodatéma keretein belül tűnik fel és a forráscsoda elbeszélésének kezdetén áll, e magyarázat kézenfekvő. A megtagadás passiociklusi formája más : a kakas, mint Ravennában is, egy nagy oszlopon vagy gyámoszlopon áll.²⁰⁹ Azonban éppen ez az ábrázolás sohasem fordul elő az említett friz- és oszlopszarkofágokon. 350 körül állapítható meg a plasztikában, mégpedig a passioszarkofágok körében. A keleti befolyás hatása alatt készült lateráni 174. sz. szarkofágon²¹⁰ jelenik meg először ez a fogalmazás, mely később a ravennai passiociklusban folytatódik. Jellemző azonban, hogy a megtagadás a lateráni 174. sz. szarkofágon nem a homloknézetten van elhelyezve, hanem egyik keskeny oldalon. Ez a felfogás a saint maximini passioszarkofág műhelyéhez hasonló : a passioszarkofágok keskeny oldalán a IV. század második fele óta olyan passiojeleneteket alkalmaznak, melyek nem tartoznak a kánonhoz, hanem más forrásból erednek. Ennek legrégebbi példája a lateráni 174. sz. szarkofág. Éppen ez teszi valószínűvé azt a feltevést, mely a ciklus eredetét Kelet-Görögországban keresi. Krisztus éjszakai Annás és Kajafás főpapok elé való vezetését is a lipsanotheka biztosítja a IV. század számára.²¹¹ Mint a ravennai mozaikcikluson, Péter tagadása a szolgálóleány előtt a lipsanothekán is ebben az összefüggésben van ábrázolva.²¹² Utóbbi a lateráni 171. sz. szarkofág megtagadásának sémája szerint készült. De nem sokkal későbből származik Péter tagadásának az a realisztikus, drámai alapfogalmazása, mely egy 425 körül keletkezett londoni passiotáblácskán maradt ránk.²¹³ Péter egy háromlábú szénserpenyőn ül, mögötte áll a kérdezősködő szolgálóleány és egy konzolon a kakas. Ez a legbehatóbb ókeresztény Péter-jelenet, mely Krisztus keresztútjával és Pilátus kézmosásával önkényes kompozíció-összefüggést teremt.

A Pilátus-jelenet és a keresztthalál közé eső részletek passiojeleneteinek egész sora szokásos a IV. században. Az út a Golgothára, mely a ravennai mozaikcikluson a Pilátus-jelenetet követi,²¹⁴ a Santa

Sabina ²¹⁵ 431-ben készült faajtáján, ahol a megtagadás és Kajafás ítélete éppúgy rajta van, egy kompozícióvá sűrűsödött Pilátus kézmosásával. A megkötözött Krisztust elvezetik és követi őt kyrenei Simon a kereszttel. A tíz évvel korábbi londoni passio-táblácskák e kompozíció egy változatát mutatják: Pilátus ártatlanságának tudatában kezét mossa, míg Krisztust, vállán a kereszttel, egy katona a Koponyák Hegyére vezeti.²¹⁶ A jelenet a konstantini korig követhető. Kyrenei Simon keresztvitele csak a lateráni 171. sz. szarkofágon látható (1. kép). Miután a lipsanotheka előzménye a kivitelnél (370) korábbi, Simon 340 körül keletkezett keresztvitelének átvétele a lateráni 171. sz. szarkofág számára egy ilyen ciklussal magyarázható. Ugyanebből a körből vette ez a műhely a töviskoronázást. Ez az elmélet a továbbiakban még megmagyarázhatná, miért nem csinált a lateráni 171. sz. szarkofág iskolát? A szarkofágkompozíció értelmezése alapvetéseiben szimbolikus. A történeti ciklusokat elhárítják és a jövőben csak a keskeny oldalak állnak ilyen ábrázolások rendelkezésére. Mindenesetre bizonyos, hogy a IV. század történeti passiociklusában Pilátus ítéletének tagolása négy jelenetet teremtett:

1. Krisztus Pilátus előtt és a kézmosás.
2. A töviskoronázás (babérkoszorúzás).
3. Krisztus keresztútja.
4. Kyrenei Simon keresztvitele.

A servanne-i cikluson Pilátus ítéletét mindjárt Krisztus megjelenései követik, úgy hogy a kompozíció világosan két részre oszlik. A négy baloldali jelenet a passiót tárgyalja, a Getsemane-kerttől Pilátusig; a három jobboldali jelenet földi tartózkodását ábrázolja a feltámadástól a mennybemenetelig. Az utóbbi sorozatba illeszkedik a hitetlen Tamás és a mennybemenetel közé Júdás öngyilkosságának jelenete. Ez a jelenet itt rossz helyre került. A ravennai cikluson, mely Júdás végét nem a felakasztásban, hanem a harminc ezüstpénz visszaadásában beszéli el, a jelenetet szervesen illesztik Kajafás és Pilátus közé.²¹⁷ A IV. században a lipsanothekán, a cikluson kívül, a hátsó oldal deszkáján jelenik meg Júdás, amint felakasztja magát. A legmélyebb benyomást keltő plasztikai fogalmazás a londoni ládika egyik lapján maradt ránk. A fán függő Júdást egy képbe foglalták a keresztrefeszített Jézussal. A fa alatt kigurul a zacskóból a harminc ezüstpénz.²¹⁸ A servanne-i ciklus jelenete annyiban unicum, hogy Júdás itt kettős arcot visel.

A passio csúcspontja, a középkori ciklusok értékelése szerint,

Krisztus keresztfeszítése lenne. Ez a servanne-i ciklusból éppúgy hiányzik, mint a ravennai ciklusból. A IV. század szarkofágszobrászatának egyértelmű victoria-eszméje lehetetlenné tette magának a keresztfeszítésnek ábrázolását. A crux invicta győzelmi szimbolumának a crucifix-ikonográfiához semmi köze sincs. Az a kérdés, hogy a legrégebbi történeti passiociklusokban szerepelt-e a keresztfeszítés? A legrégebbi passio-szarkofágok elemzése alapján a kérdésre igennel kellene felelni. De a IV. század egyetlen emlékének sincs Krisztus keresztfeszítése ábrázolva. A legrégebbi keresztfeszítés-ábrázolások az V. század kezdetéről származnak. Ezek: a londoni passio-ládika keresztfeszítési jelenete (Jánossal és Máriával) és a Santa Sabina faajtáján levő keresztfeszítés 431-ből.²¹⁹ Miután, mint láttuk, mindkét ciklus messze a IV. században gyökerezik, nagyon valószínű, hogy Krisztus keresztfeszítése a legrégebbi történeti passiociklus alap-tartalmához tartozott.

A servanne-i cikluson az asszonyok előtt megjelenő Krisztust ábrázolja az első jelenet. Ugyanígy nyújtják Krisztus felé kezüket az asszonyok a Santa Sabina faajtáján (79. kép), csak a servanne-i ciklus a három asszonyt térdelve ábrázolja. A jelenet háttérében egy centrális, kupolás épület áll, melyet a rajzoló tévesen Vesta-templomnak értelmezett. Valójában Krisztus sírjának ábrázolásáról van szó, melyet két katona őriz. Az üres sírt a theodosianusi elefántcsontplasztika (pl. a milánói Trivulzio-gyűjteményben levő dyptichon²²⁰ és a müncheni elefántcsont, (75. kép) és a késői mozaikművészet, — a ravennai ciklusban is²²¹ — a konstantini jeruzsálemi sírrotunda formájában örökíti meg. Az üres sír környékét az ó-keresztény művészetben háromféle kompozícióval szokták ábrázolni:

1. A sírőrzők. Ez a kompozíció már a fermói oszlopszarkofágon²²² megjelent, tehát kifejezetten a IV. századhoz tartozik (rotunda nélkül). Ezzel szembenáll a servanne-i ciklus rotundakompozíciója.

2. A három, sír körül ülő asszony (Máté 27, 61.). Ennek egyik példánya egy londoni elefántcsonttáblácskán az ó-keresztény művészet egyik legérettebb és legmélyebb kompozíciói közé tartozik, egyben pedig nagypéntek estéjének legrégebbi ábrázolása.

3. Az asszonyok a sírnál (húsvétvasárnap). A müncheni elefántcsonton (75. kép) a mennybemenetellel van összekötve, a Trivulzio-gyűjtemény elefántcsontján azonban önálló kompozícióban jelenik meg. Mindkét fogalmazás 400 körüli datálása a helyes.

A servanne-i szarkofágon az asszonyoknak megjelenő Krisztus kompozíciója az üres sírral van összekötve. Krisztus megjelenései közül az apostolok előtt a servanne-i ciklusban egy nagyon töredezett közép-kompozíció maradt meg, mely két-két apostol között ábrázolja a magasabbra helyezett Krisztust. Amennyiben e nagyon rossz állapotban levő jelenetről ítéletet lehet alkotni, legközelebbi parallel példánya a hitetlen Tamás ábrázolása a londoni passio-ládikán (78. kép). Ez a jelenet lehetett a IV. században és az V. század elején a legkedveltebb. A Santa Sabina faajtájának²²³ megfelelő jelenetét is hasonlóképpen lehet magyarázni, bár ennek egészen más ikonográfia szolgált alapul. A hitetlen Tamás ábrázolása a theodosianusi renaissance folyamán egyszer a szarkofágszobrászatba is behatolt. Ez egy ravennai, a ravennai múzeumban levő szarkofág töredékes oldallapja²²⁴ (80. kép). Kétséges marad azonban, hogy a ravennai mozaikciklus többi jelenete²²⁵ a történeti alapciklus anyagához tartozott-e? Az Emmaus-jelenetet a szarkofágokon és a Santa Sabina faajtáján sokszor feltételezték, de a mai napig sincs rá biztos példa²²⁶ a IV. század szobrászatában.

A servanne-i ciklus zárójelenete Krisztus mennybemenetele, amely a müncheni elefántcsont (75. kép) kimerítőbb fogalmazásának bizonyul.²²⁷ A hegy alakja, Krisztus lépőállása, Isten keze, az arcra boruló, a guggoló apostol, a bámulatot kifejező kézmozdulattal, mindkét kompozíción azonos. A servanne-i kompozíció még három további apostolt fűz hozzá. Ha ezt a kompozíciót a Santa Sabina faajtájának²²⁸ alig egy nemzedékkel későbbi fogalmazásával hasonlítjuk össze, rögtön kitűnik, hogy a ravennai szarkofág ugyanazon az előzményen alapszik, mint a müncheni elefántcsont.

Ez analízis eredményeként megállapítható, hogy a ravennai passio-ciklus alapjául egy régebbi történeti ciklus szolgált, mely csak ritkán gyakorolt hatást a szarkofágszobrászatra, de a kisművészetre erősen rányomta bélyegét. Ehhez a passio-ciklushoz a mai leletanyag alapján a következő jelenetek tartoznak:

1. Krisztus imája az Olajfák hegyén.
2. Krisztus és a zsoldosok a Getsemane-kertben.
3. A Júdás csók.
4. Krisztus elfogatása.
5. Krisztus bejelenti a megtagadást.
6. Krisztus a főpapok előtt (illetve Kajafás előtt).
7. Péter megtagadja Krisztust a szolgálóleánynak.

8. Krisztus Pilátus előtt (és a kézmosás).
9. Júdás öngyilkossága.
10. Krisztus töviskoronázása (babérkoszorúzás).
11. Krisztus keresztútja.
12. Kyrenei Simon keresztvitele.
13. Krisztus keresztrefeszítése :
 - a) a két lator között (431) ;
 - b) Máriával és Jánossal (425).
14. Az üres sír (a sírőrzők).
15. A két, sírnál ülő asszony (Máté 27, 61.), (425).
16. Az asszonyok a sírnál (husvétvasárnap).
17. Krisztus megjelenik az apostoloknak (431).
18. Az út Emmausba (431–?).
19. A hitetlen Tamás.
20. Krisztus mennybemenetele.²²⁹

A ciklus korára nézve a következő támaszpontok szolgálnak : 1. az V. század elején a plasztikában minden jelenetre van példa. — 2. A servanne-i és a korabeli elefántcsontciklusok összehasonlítása alapján föltehető, hogy a ciklus néhány jelenet kivételével 400-ban már kialakult. — 3. A servanne-i ciklus és a lipsanotheka összehasonlítása bizonyítja, hogy a passiociklus másodlagos alakja már 370 körül létesült, tehát alapformájának régibbnek kell lennie. — 4. E ciklus egyes jelenetei a lateráni 171. sz. és lateráni 174. sz. passio-szarkofágokon azt bizonyítják, hogy a plasztika 340 és 350 között a történeti passiociklust már ismeri. — 5. Miután a jelenetek egymásutánjából kitűnik, hogy a passiociklus tulajdonképpen biblia-illusztráció, vagyis Krisztus szenvedéseit a Getsemane-kerttől a mennybemenetelig a történeti rendben, a bibliaszöveg alapján igyekszik illusztrálni, fel kell tételeznünk, hogy a kisművészetbe való átvitel előtt már létezett egy festészeti ciklus, melyet a biblia és a templomfalak számára használtak. — 6. A Dura Europos-i keresztény kápolnában véletlenül talált festmény alapján, mely az asszonyokat ábrázolja a sírnál, feltételezhető, hogy ezek a passio-szarkofágok legalábbis Keleten a III. századig mennek vissza.

Legkésőbb a IV. század közepén meg kellett tehát már lennie az ó-keresztény plasztika két, alapjaiban különböző irányának, melyeknek közös célja Krisztus passiója volt. E két irányzat megegyezett az ifjú, szakálltalan passio-Krisztus ábrázolásában. Az egyik irány a történeti

ciklus, mely csak Krisztus passiójával foglalkozik. A másik a *crux invicta* eszméjében gyökerezik és megalkotta Krisztus, Péter és Pál halálának azokat a témáit, melyeknek vizsgálata e munka tárgyául szolgált. Az egyik irány a miniaturára megy vissza és lényegét a IV. század elefántcsont-művészete érteti meg velünk. A másik irány a szarkofág-műhelyekre korlátozódik. Míg az egyik irány a passiót a bibliaszöveg egymásutánjában beszéli el, a másik előtt nem áll bibliai alapvetés; eszmék alapján komponál. A VI. században egymásmellett fut a két irány, a nélkül, hogy egymást kereszteznék. A történeti ciklus hatása a főbb szarkofág-műhelyekre igen ritka, a szarkofág-kompozíciók hatása az elefántcsont passiociklusokra egyáltalán nem mutatható ki. A passioszarkofágok keretében a két irány olykor érintkezésbe jutott, melynek története körülbelül így alakul:

1. A legrégebbi, 340-ben készült lateráni 171. sz. passioszarkofág (1. kép) megkísérli Krisztus szenvedéseinek kizárólagos és ciklikus ábrázolását. Hasonlóképpen magyarázhatók a kétfónás clipeus-szarkofágok (37–39. kép) kimerítő történeti tartalmú Pilátus-jelenetei, melyeket a passioszarkofágok későbbi kézmosásának ellentétéként említettünk. A passioszarkofágok e legeslegelső kezdeteit a történeti passiociklus befolyásolta. Innen vették át Pilátus ítéletének, a töviskoronázásnak és kyrenei Simon keresztútjának jeleneteit. E Pilátusciklus a későbbi elefántcsont-plasztikában még teljes bizonyossággal mutatható ki. A szarkofág-műhelyek azonban a *crux invicta* és a *militia Christi* eszméit tartották kompozícióikkal kapcsolatosnak. Ezért nem fordulnak a szép stílus korában a történeti ciklus jelenetei a szarkofágok homloknézetén soha elő. Kialakul a Krisztus–Péter–Pál-kanon, mely lehetetlenné tesz minden kapcsolatot a történeti passiociklussal.

2. 350-ben a lateráni 174. sz. szarkofág egy egészen egyedülálló kísérletet tesz, hogy a megtagadás bejelentésének jelenetét átvegye, mégpedig nem a homloknézet, hanem a keskeny oldal számára. Ebből még nem vált iskola, de más a helyzet a theodosianusi korban. Ez a kor kisművészetének, különösen az elefántcsontnak fellendülésével függ össze. A legkedveltebb témák egyikévé vált Krisztus passiója, míg Péter és Pál martyriuma az elefántcsont-műhelyekben nem mutatható ki. A nagy, általános jelenetmeggazdagodás hatása alatt átveszik a szarkofágok keskeny oldala számára a Júdáscsókot és Krisztus beszélgetését a katonákkal. De ciklusok mégsem alakultak ki. A jelenetkiválasztás többnyire véletlen.

3. A servanne-i szarkofágon azon törekvés hatása alatt, mely Krisztus alakját a passio keretein belül az apostolokénál erősebben kívánja hangsúlyozni, egyszerűen átveszik a kisművészetből a történeti ciklust. Magától értetődik, hogy egy ilyen szarkofág számára, mint a történeti reliefnél általában, ismét a frizszerkezetet választották. A theodosianusi plasztikának az ismert arcúlaton (ez a reprezentatív kegyképek és városkapu-szarkofágok kora) kívül van egy kevésbé ismert arca is : ez a kor teremtette meg az átkelés- és Bethesda-szarkofágokon a keresztény történeti relief típusát. Ebbe az áramlatba illeszkedik bele a servannei passiociklus, mely egy nagy caesurával Krisztus fájdalmait a Getsemane-kerttől Pilátusig és a Feltámadott földi tartózkodását húsvéttól a mennybemenetelig beszéli el. Nem véletlenség, hogy ez a szarkofág Galliában készült. Itt érvényesülnek a keleti befolyások a legerősebben. A servanne-i szarkofág nem passioszarkofág, inkább a frizszarkofágok folytatója.

Így kerül a passioszarkofágok történetének kezdetére és végére két egyedülálló példány : a lateráni 171. sz. és a servanne-i szarkofág. Az előbbin egy római művész megalkotta Krisztus legrégebbi passióját egy mintakönyv segítségével, mely a történeti ciklust foglalta magába. Műve egyedülvaló maradt. A passioszarkofágok fejlődése rögtön eltért a történeti ciklustól és csak alkalmi hatásokról lehet beszélni. A fejlődés végén pedig egy galliai mester, ki a passioszarkofágok hagyományáról mit sem tudott, megalkotta Krisztus szenvedéseit a Getsemane-kerttől a mennybemenetelig. A fejlődés végén két, egymással homlokegyenest ellenkező passioszarkofág áll szemben. Mindkettő Krisztus-szarkofág. Az egyik az új törvény eszméjét testesíti meg a traditio legisben és a kézmosás és lábmosás szimbolikus jeleneteiben. A másik naivul, kismesterek módjára beszéli el Krisztus életének végét és útját a mennybe. Az egyik a mennyei imperatort ábrázolja isteni hatalmának teljességében, a másik Jézus búcsúját a földtől. Ezzel a passio-téma a szarkofágokon véget ért. Végül most bontakozik ki még egyszer a IV. század két irányzata. Az egyik a maiestas-képhez, a másik a történeti reliefhez vezetett. Az egyik a templomok apsisainak maiestas-kompozícióiban folytatódik, melyeken a passióból semmit sem érzünk, de ott fényeskedik a victoria et gloria Christi. A másik hű maradt témájához és kibővítette azt. Megtaláljuk az elefántcsontokon, az ezüstedényeken, a faajtókon, az Evangélium-könyvekben és a bazilikák hosszfalain. Belőle keletkezett a középkor passiociklusa.

Berlin.

Gerke Frigyes.

I. tábla.



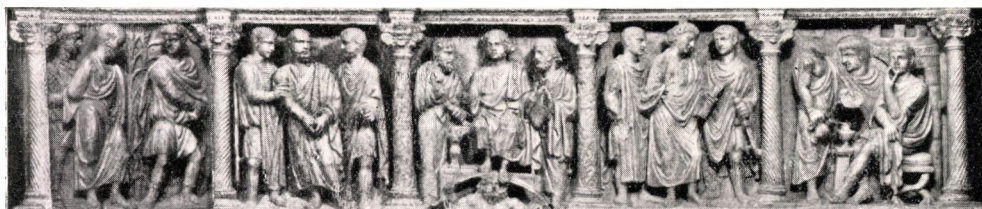
1. kép. Roma, Laterán, 171. sz.



2. kép. Roma, Laterán, 171. sz., részlet.



3. kép. Roma, Laterán, 106. sz.



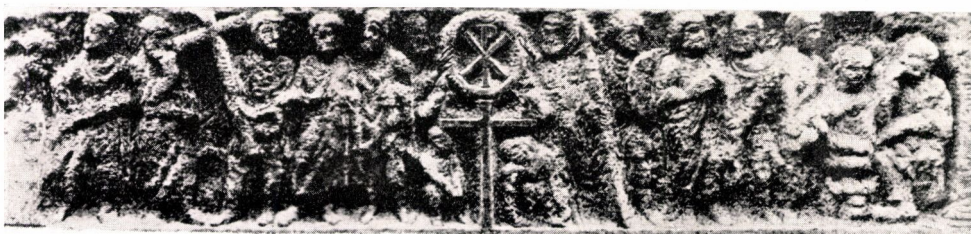
4. kép. Bassus-szarkofág, felső rész. Roma, Vatikáni grótták.



5. kép. Roma, Mauzoleum San Sebastiano mellett.

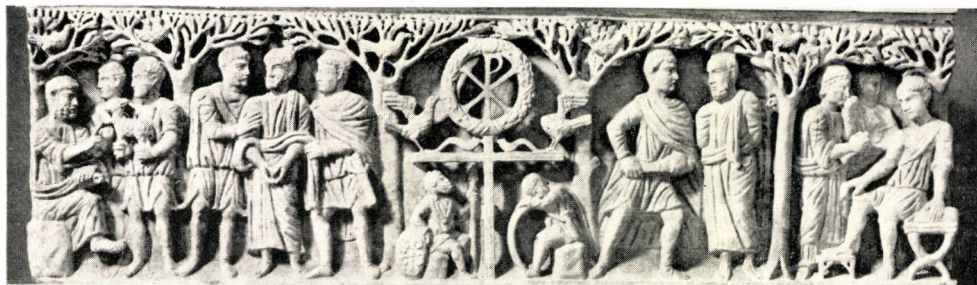


6. kép. Saint Maximin, Krypta.

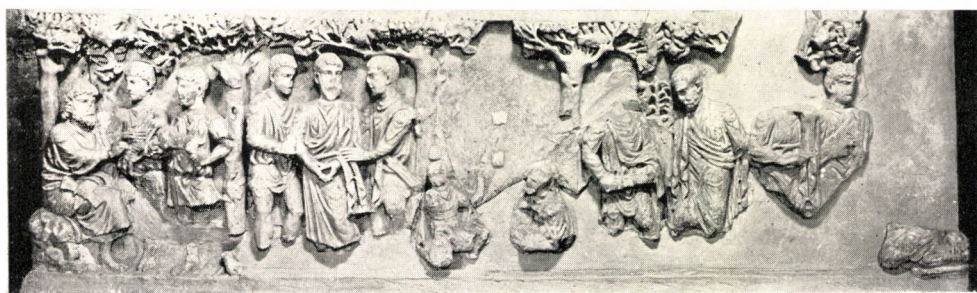


7. kép. Roma, San Valentino.

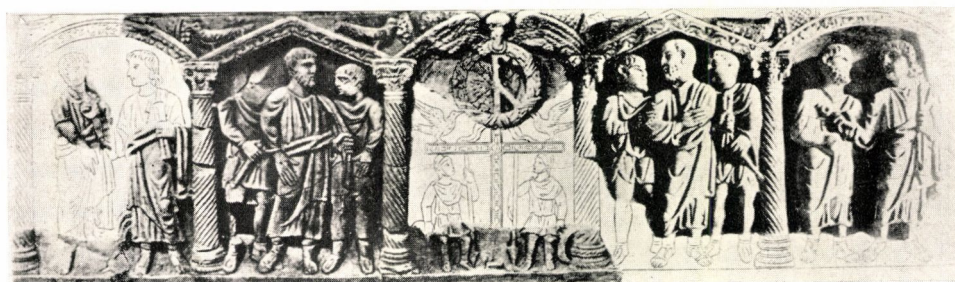
III. tábla.



8. kép. Roma, Laterán, 164. sz.



9. kép. Roma, San Sebastiano-Museum.



10. kép. Arles, Musée lapidaire és Avignon, Musée lapidaire.



11. kép. Marseille, Musée Borély.



12. kép. Nîmes, Ágostonrendiek kolostora.



13. kép. Roma, Laterán, 151. sz.



14. kép. II. Pius szarkofágja. Roma, Vatikáni grották.



15. kép. Arles, Musée lapidaire.

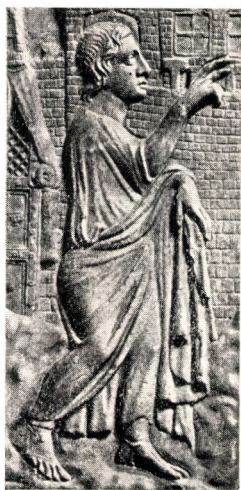
V. tábla.



16. kép. Roma, Laterán, 174. sz.



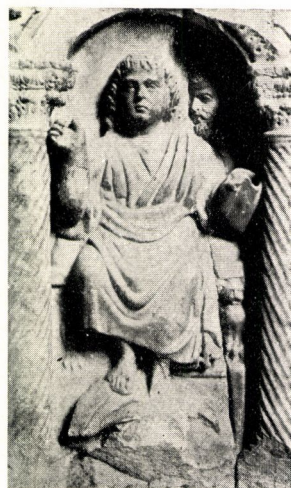
17. kép. Roma, San Sebastiano-Museum.



18. kép. Roma,
Laterán, 174. sz.



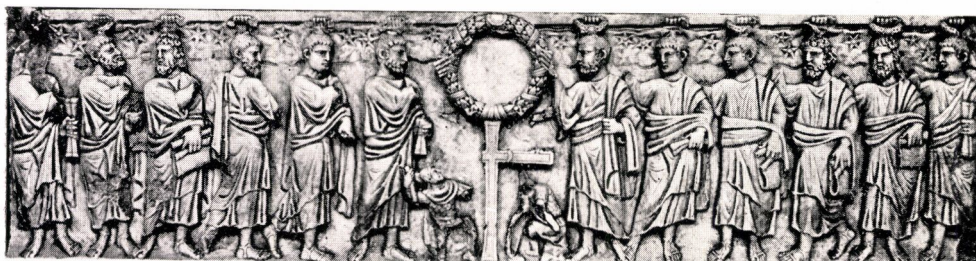
19. kép.
Bassus-szarkofág (v. ö. 4. kép.)



20. kép.
Perugia, Egyetem.



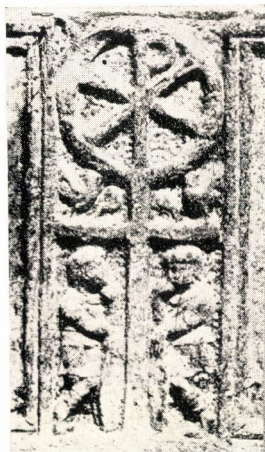
21. kép. Roma, San Sebastiano-Museum.



22. kép. Arles, Musée lapidaire.



23. kép. Roma, San Sebastiano, coemeterium.



24. kép. Roma,
Commodilla-Katakomba.



25. kép. Roma, Laterán,
171. sz. (v. ö. 1. kép).



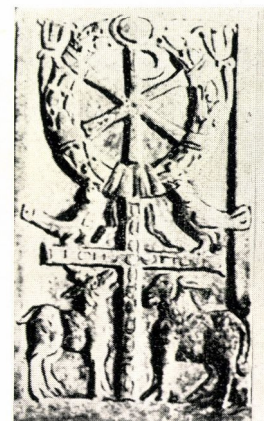
26. kép.
Roma, Laterán.



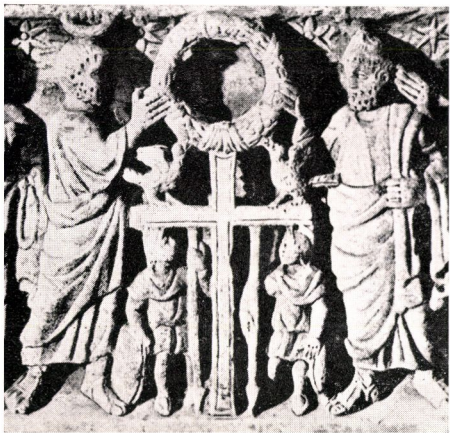
27. kép. Roma. San
Sebastiano, coemeterium.



28. kép.
Split, Muzeum.



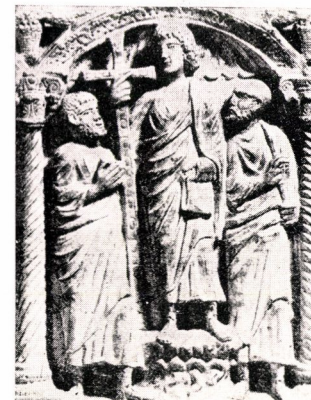
29. kép.
Valence, Musée lapidaire.



30. kép. Palermo, Székesegyház.



32. kép. Apt.



33. kép. Roma. Museo Petriano.



31. kép. Istanbul, Muzeum.



34. kép.
Avignon, Musée lapidaire.



35. kép.
Arles, Musée lapidaire.

IX. tábla.



36. kép. Gerona, St. Felix.



37. kép. Roma, Laterán, 183 A sz.



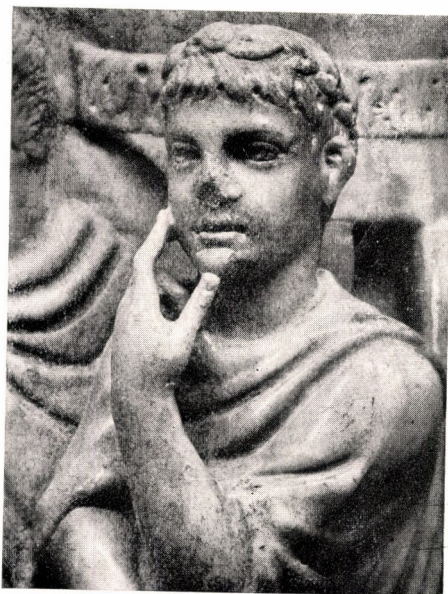
38. kép. Roma, Wilpert-gyűjt.



39. kép. Arles, Musée lapidaire.



40. kép. Bassus-szarkofág (v. ö. 4. kép).



41. kép. Bassus-szarkofág (v. ö. 40. kép).



42. kép. Arles, Musée lapidaire (v. ö. 15. kép).



43. kép. Roma, S. Sebastiano-Museum.



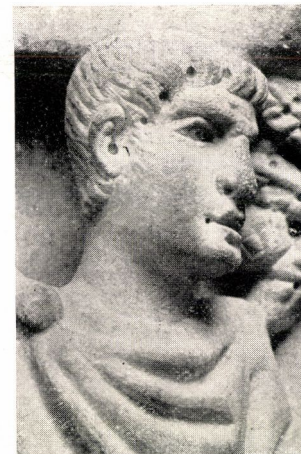
44. kép. Roma,
San Sebastiano (v.ö. 17. kép.)



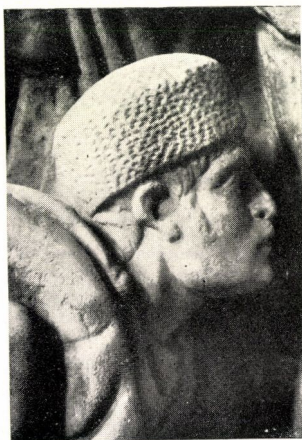
45. kép. Roma, Laterán,
171. sz. (v. ö. 1. kép.)



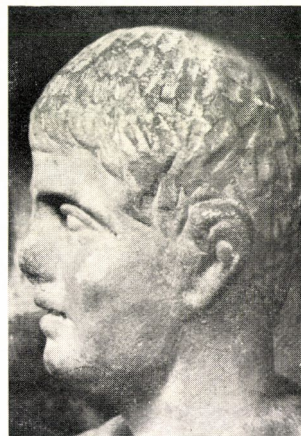
46. kép. Roma, San
Sebastiano (v. ö. 43. kép.)



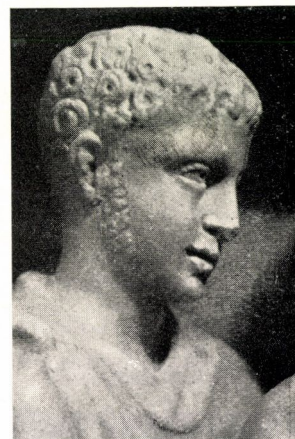
47. kép. Roma,
Konzervátorok palotája.



48. kép.
Arles, Musée lapidaire.



49. kép. Roma,
Laterán. (v. ö. 37. kép.)



50. kép. Bassus-
szarkofág (v. ö. 4. kép.)



51. kép.
Arles, Musée lapidaire.



52. kép.
Roma, Laterán, 161. sz.



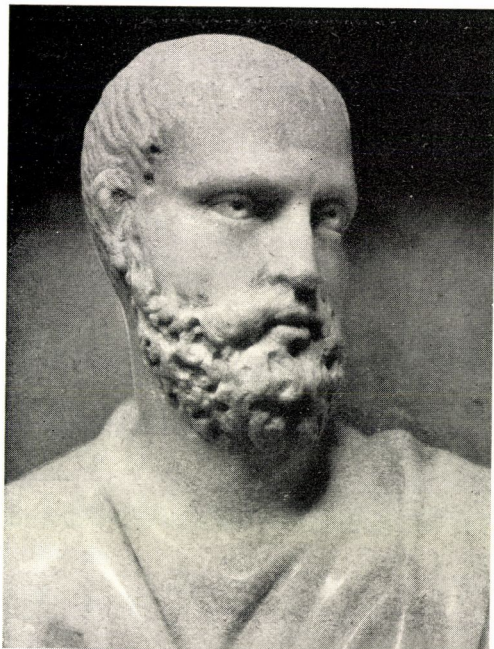
53. kép.
Roma, Laterán, 183. A. sz.



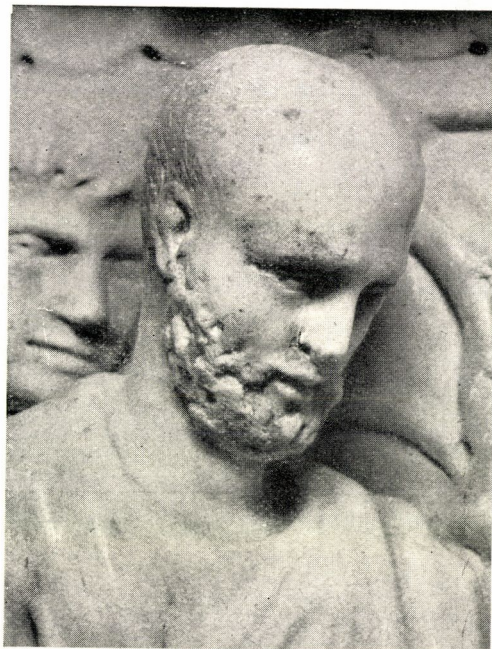
54. kép.
Roma, San Sebastiano (v. ö. 9. kép.)



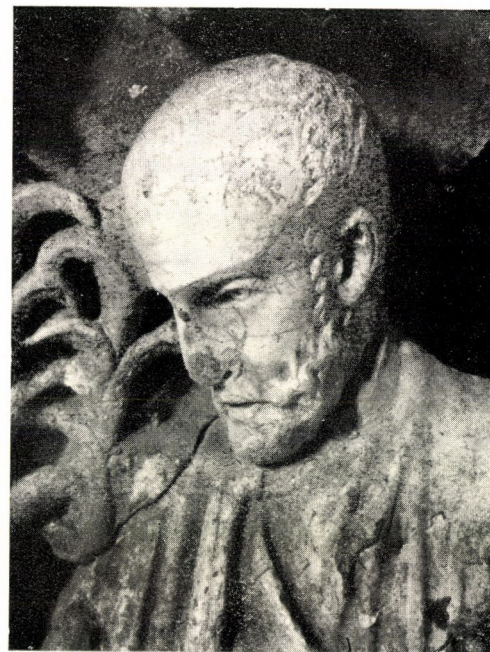
55. kép.
Bassus-szarkofág (v. ö. 4. kép.)



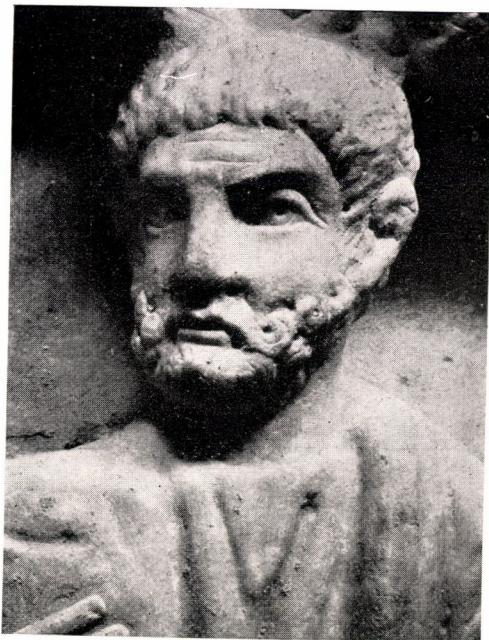
56. kép.
Bassus-szarkofág (v. ö. 55. kép.)



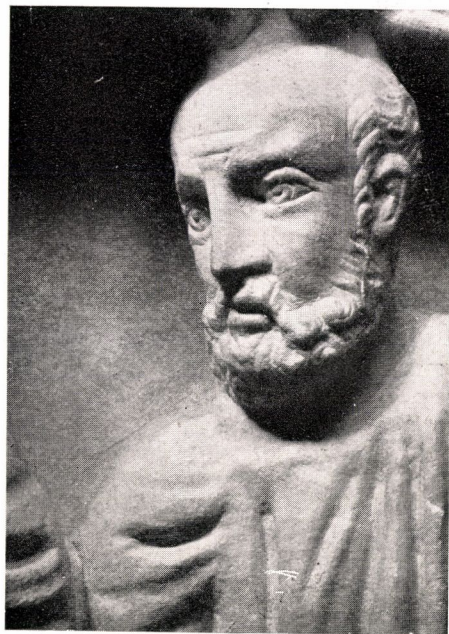
57. kép.
Bassus-szarkofág.



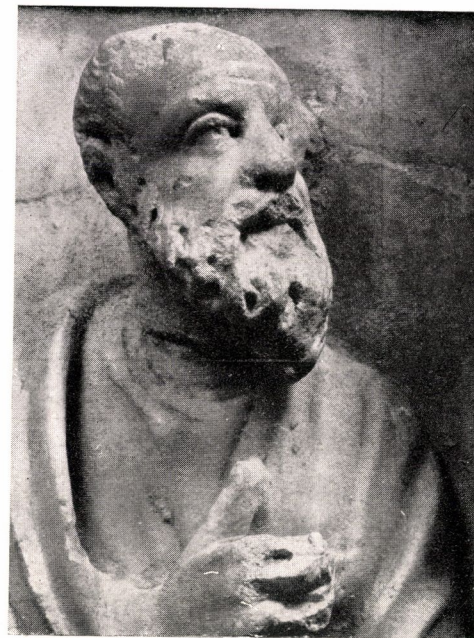
58. kép.
Roma, San Sebastiano (v. ö. 9. kép.)



59. kép.
Roma, Laterán, 164. sz. (v. ö. 8. kép.)



60. kép.
Roma, Laterán, 164. sz.



61. kép.
Roma, San Sebastiano (v. ö. 21. kép.)

XV. tábla.



62. kép.
Roma, Laterán, 104. sz.



63. kép.
Roma, Laterán, 171. sz. (v. ö. 1. kép.)



64. kép.
Bassus-szarkofág. (v. ö. 4. kép.)



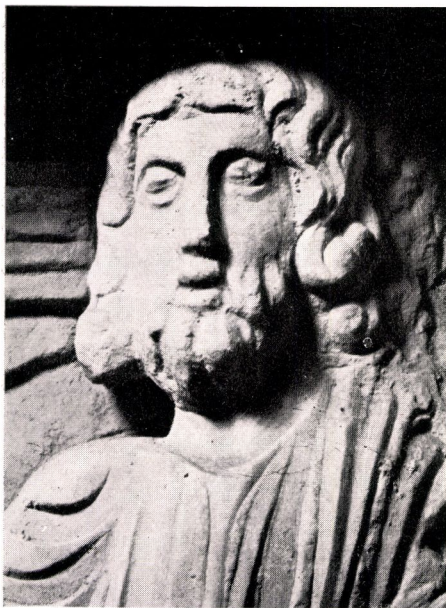
65. kép.
Roma, Laterán, 106. sz. (v. ö. 3. kép.)



66. kép.
Bassus-szarkofág. (v. ö. 19. kép.)



67. kép.
Roma, Laterán, 106. sz. (v. ö. 3. kép.)



68. kép.
Roma, Laterán, 151. sz. (v. ö. 13. kép.)
Archaeologiai Értesítő.



69. kép.
Arles, Musée lapidaire (v. ö. 15. kép.)



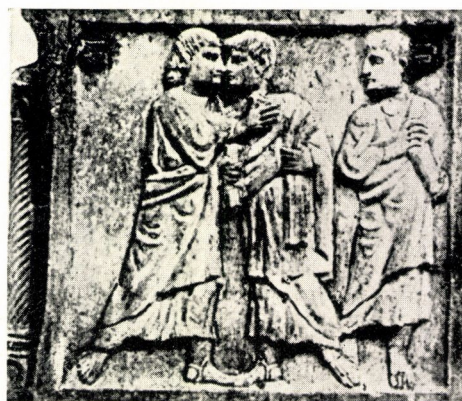
70. kép. Servanne.



71. kép. Peiresc rajza a Servanne-i szarkofágról.



72. kép. Brescia, Museo Civico.



73. kép. Saint Maximin (v. ö. 6. kép.)



74. kép. Ravenna, San Apollinare Nuovo.



75. kép.
München, Nationalmuseum.



76. kép.
Brescia.



77—78. kép. London, British Museum.



79. kép. Roma, Santa Sabina.



80. kép. Ravenna, Muzeum.

SZINÉSZ-SZOBROCSKÁK
A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
ANTI-K TERRAKOTTA-GYŰJTEMÉNYÉBEN.

A görög-római terrakották nagy tömegében igen előkelő hely illeti meg a színészeket ábrázoló szobrocskákat ; ezeknek segítségével volt megállapítható az antik komédiákban, a boeotiai és délitáliai vaskos élcű tréfákban és campaniai atellánákban szereplő személyek színpadi ruházata. Pollux «Onomastikon»-jában bőven és találóan írja le és jellemzi az új attikai komédiákban szereplő személyek színpadi álarcait, sőt a régi komédia maszkjaira is találunk igen használható megjegyzéseket nála,¹ ellenben nincs adat töredékesen ránkmaradt munkájában a szereplők színpadi ruházatáról. Ezeket igazában csak azóta ismerjük, mióta a vázáképek és falfestmények színpadi tárgyú képeit alaposabban vizsgálat alá vették, de főleg, amióta a terrakotta kisplasztika emlékeit rendszeresen gyűjtik és feldolgozzák.

Az antik szobrászat egyetlen ága sem mutat föl annyi színész-ábrázolást, mint a terrakotta plasztika. De, és ez érdekes, a tragédiák ábrázolóit sokkal kevésbé örökítik meg a koroplasztészek munkáiban, mint a vidám játékok, a komédiák és borsos tréfák résztvevőit.² Ennek oka talán az is, hogy a terrakotta kisplasztikának a komikus és a nevetető motívumok felé való hajlása, azoknak szobrászilag való kiaknázása nagyobb erővel csak a Kr. e. IV. sz. vége felé indult meg, amikor a görög színpadokon a tragédiák divatja már hanyatlásnak indult, ellenben nagy sikerrel és diadallal vonul be a nép kegyeibe — már pedig akkor a nép jelentette a színházba járó közönséget is, — a mulattató, nevetető, szatirikus és hol gúnyoló, hol csipkedő komédia, melynek csakhamar állandó személyzete alakul ki a színpadon : típusok, melyek mindig vagy legtöbbször ugyanazt az emberfajtát ábrázolják, bárhog is nevezik

¹ IV. 133. l. skk.

² L. Pottier—Reinach, La nécropole de Myrina II. p. 465. not. l. — Érdekes viszont, hogy festményeken, továbbá az elefántcsontból, bronzból és márványból készült színészábrázolások között a tragikus színészek és maszkok vannak nagyobb számban képviselve.



81. kép.



82. kép.

őket az egyes darabok szereposztásában. Olyan közkedveltségnek örvendtek ezek a személyek, «akiket» a közönség a komédiák előadásain újra meg újra viszontlátott a színházak színpadán, hogy érdemes volt a koroplasztészeknek is megpróbálkozni a mintázásukkal, sőt később sorozatosan gyártani őket, minthogy a közönség szívesen vette kedvenceit ilyen kicsinyített másokban is; tartogatták őket házaikban, adták ajándékba, és tették sírokba is, amiben nyilván a színjátékoknak Dionysos tiszteletéből való származásának tudata is közrejátszott.³

³ A szereplő típusok csaknem teljes felsorolását lásd Bieber, «Theaterwesen im Altertum, 1920.» és «The history of the greek and roman theatre, 1939.» c. műveiben az egyes műfajok színészlelékeinek tárgyalásánál. — L. még Oroszlán, «Az antik terrakotta-gyűjtemény katalógusa, 1930.» 76. l. — L. még Pottier—Reinach id. m. II. 460. skv.

Nyilvánvaló, hogy a koroplasztészek ezt a mintázni való «anyagot» készen kapták a színpadtól, és a saját leleményükből nem nagyon adhattak e kis szobrocskákba új vonásokat. Megkötötte őket a minta és az, hogy a mintákat a közönség is jól ismerte, kedvelte; tehát e kis szobrocskáknak csak akkor lehetett kelendősege, ha a vásárlók kedvenceikre ismertek bennük. Ez emeli tehát e kis alkotásoknak színésztörténeti értékét, mert minden a mellett szól, hogy ezekben valóban a színpadi játékok szereplőit kell látnunk eredeti mivoltukban, úgy, ahogyan annyi évszázad előtt a színpadon ágáltak és játszottak.

Az antik komédiáknak, tréfáknak — phlyaxoknak és atellánáknak, — mimusoknak a szereplői típusok voltak, és éppen így típusokat ábrázolnak a terrakotta színészszobrocskák is. Alig-alig fordul elő, hogy egyéni ábrázolással találkozzunk közöttük. Ez már csak azért sem lehet gyakori, mert mindegyik szobrocska az általa ábrázolt «persona»-nak arcvonásait megrögzítő maszkot visel és így egyéni mintázás lehetőségével csak akkor találkozhatunk, amikor a színész álarc nélkül léphetett a színpadra. Eltéréseket azért találunk az egyes típusok különböző helyeken készült képviselői között. Bizonyos, hogy az itáliai komédiák és tréfák alakjai közvetlen testvérei a görög komédiák alakjainak, ahonnan eredetüket nyerték, de bizonyos az is, hogy az alakokat, a ruha egyes részeit helyi szokás szerint alakították át.⁴ Így uralkodik ezek között a kis szobrocskák között végtelen változatosság és sokféleség. Gyarapítja ezt a változatosságot és sokféleséget az is, hogy az új-attikai komédia alakjainak előtérbenyomulásával nem szűnt meg a régi komédia alakjainak gyártása sem, amint pl. Itáliában is sokáig divatban marad a szereplő személyeknek a régi előírás szerint való felöltöztetése.

Ma már a legtöbb ily szobrocskának ismerjük a pontos helyét a különböző műfajok személyzetének soraiban. Körte, Dieterich, Bethe, Winter, Robert, Bieber⁵ és mások kutatásainak köszönhető, hogy e komikus és tréfás alakoknak teljes ruházati kelléktárát ismerjük. Az ó-attikai komédiák alakjainak maszkján különösen feltűnő jegyek: a meredt

⁴ L. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I—III. 1900. Bd. III. S. 287. és Dieterich, *Pulcinella*, 1897. Utóbbi több helyen is utal ezekre a helyi szokások okozta kosztümváltoztatásokra. — L. még több helyen Bieber id. műveit is.

⁵ Körte, *Arch. Jbuch.* VIII. 1893. S. 61 ff. — Bethe, *Prolegomena zur Geschichte d. Theaters*, S. 48 ff. — Winter, *Typen d. figürlichen Terrakotten* II. S. 414—423. — C. Robert, *Die Masken der neueren attischen Komoedie*, 1911. — Dieterich és Bieber idevonatkozó műveit már idéztük.



83. kép.

szemek, a széles száj, a gyakran régiesen hegyesre vágott szakáll. Ruházatukban a kitömött has, a kipárnázott fenék, a bőrből készült és felkötött nagy phallosz, a testhez álló szűk trikó, az ujjas vagy mellény, a kis köpeny, olykor magas hegyes süveg.⁶

Az új-komédia ruházata már nem ennyire groteszk, hanem inkább a mindennapi életből volt véve. A Pollux-féle maszkok is sokban különböznek az ó-attikai komédia álarcaitól.⁷ Az itáliai játékokban kétségkívül új szereplők is föllépnek és ezeknek

maszkja és öltözte megfelelt e tréfák előadásain idők folyamán kialakult játékstílusnak. Bizonyos, hogy az itáliai parasztok közül kikerült új szereplőtípusok az ott szokásos öltözetet viselték, talán kissé komikusabban ható formában, a színpadon is.⁸

A Szépművészeti Múzeum antik terrakotta gyűjteményében igen jelentős számban vannak színházi maszkok és színész-szobrocskák, ez utóbbiak részint az ó-attikai komédia maszkjait hordják és öltözetét viselik, részint már az új komédia személyzetéhez sorolhatók, részint az itáliai tréfák és komédiák szereplői megörökítésének tekinthetők.

⁶ Körte id. h. — Bieber, Theaterwesen, S. 130.

⁷ L. C. Robert id. m.-jában, hol a különbségek és azonosságok bőven vannak tárgyalva és magyarázva.

⁸ V. ö. Dieterich, id. m. S. 143. ff.

Ezek közül ez alkalommal egészen röviden 13 szobrocskát kívánunk ismertetni, melyek eddig csak a gyűjteményről kiadott katalógusban nyertek igen szűkszavú bemutatást.⁹ Pedig olyan darabok is vannak közöttük, melyek kidolgozásuknál vagy típusuknál fogva már régen méltóak lettek volna arra, hogy a kutatás általánosan ismerje őket.

I. Az ó-attikai komédia egyik ismert szereplőjét ábrázolja az a kis szobruka, amely Itáliából került a gyűjteménybe. (81. kép. Szürkésbarna agyag. Mag. 14 cm. Lába törött, a talapzat egyik sarka kiegészítve. A felső testen több helyütt szinter-réteg. Itt-ott kéesszürke máz felismerhető nyomai.)



84. kép.

Alacsony négyszögű talapzaton páros lábbal álló férfi. Felső testét rövid, valamivel övön alul érő ujjastrikó, azután mellény és a bal vállán átvetett rövid köpeny takarja. Fején magas, csúcsos tetejű süveg (pilosz), arcán az ó-attikai komédia ismeretes hegyes szakállú álarca, melynek végét jobbkezzével simogatja. Balkezét csípőre teszi. Lában több ráncsal is jelzett szorosan tapadó trikó. A köpeny alatt kilátszik a komikus alakoknak állandó színpadi megjelenéséhez tartozó phallosz.

A szobrocskának az ó-attikai komédiára jellemző

kosztümjében a legérdekesebb ruhadarab kétségkívül a pilosz. Ez a magas csúcsos süveg Odysseus jellemzője a szereplők között, de előfordul más mitológiai személyek fején (pl. Telephosnál), valamint hajósoknál, vándorlóknál, sőt a rabszolgák körében¹⁰ is. Nyilván ez utóbbiak közül

⁹ Oroszlán id. m. 77. l. skk.

¹⁰ L. Winter id. m. Bd. II. S. 417. 3. és S. 418. 3—4. — Továbbá Bieber, Theaterwesen, Taf. 67. — ülő Odysseus — és S. 131. Nr. 77.

lesz valamelyiknek megörökítése szobrocskánk, mely frissességével, ügyes mintázásával számottevő munka.

Bieber újabb munkájában egész sorozatát állította össze az ó-attikai komédia hasonló álarcot és hasonló ruhát viselő alakjainak; van ezek között haragos, becsipett, ülő és álló alak, komor harcos, bárányát a nyakán vivő pásztor, fején nagy kast cipelő rabszolga stb. A típusnak ez az elterjedtsége mutatja, hogy nagyon ismert, sokat szerepeltetett és kedvelt ó-komédiai alakok megörökítésével állunk szemben, melyeknek néhányát az aristophanesi komédiával is kapcsolatba hozták.¹¹

II. Állítólag Thébaiból¹² való az a kis szobrocskánk, mely szintén jó ismerősünk az attikai komédia állandó szereplői között (82. kép. Téglaszínű agyag. Mag. 17.4 cm. Törött a két láb boka fölött és a felemelt jobbkar. Egyébként ép. Hátnál nagy négyszögű kivágás.)

Kis négyszögű talapzaton összetett lábakkal álló férfi. Feje kissé jobbra hajlik, rajta a jól ismert hegyes szakállú álarc, a hajon széles diadém. A férfi ugyancsak jól meg van rakva elől-hátul csomagokkal, alig lehet rövid ujjasát észrevenni. Jobb kezét rábeszélő mozdulattal felemeli, balkezét a csomagra teszi, mely alatt a szokásos phalloszt látjuk. A típus jól ismert egyéb példányokban is s az attikai komédia házalóját vagy a felpakkolt rabszolgát



85. kép.

¹¹ L. Bieber «History», az «Old Comedy» fejezetben, főleg a fig. 89—92, 95, 125—126, 131-re vonatkozó fejtegetéseket.

¹² P. Arndt adata.

ábrázolja.¹³ A szobrocscsa eredetileg festve volt, sárgás színnyomok láthatók az elülső csomagon és a felemelt kezén. Szokatlanul hat a fejen lévő diadém, melynek azonban a mienkkel azonos maszkot viselő más boeotiai színész-szobrocskán is párját találjuk.¹⁴



86. kép.

III. Bizonyára az attikai komédia egyik szereplőjét ábrázolja következő szobrocskánk is. (83. kép. Tég-laszínű agyag, mag. 13 cm. Lelő-helye ismeretlen. A két kar és a lábfeje törött.) Ballábával felindultan előrelépő férfi. Feje, öreg férfi hosszú szakállas maszkjával az arcán, a mozgás irányába fordul. Kezét fenyegetően emeli föl. Öltözte egész testét, karját, lábát is fedő trikó, rövid, övig érő, derekán átkötött ujjas és hatalmas phallosz. Nyilván a komédia felindult öregét ábrázolja szobrocskánk, vagy talán a fiát megfenyegető dühös apát állítja elénk.¹⁵

IV. Egészen bizonyosan színész-szobrocscsa volt ép korában az a torzónk is, mely tarentumi eredetét már színével is elárulja. (84. kép. Szürkéssárga agyag, mag. 11,5 cm. Hiányzik a fej, a balláb többször a jobb láb térdtől lefelé.) Nyugodtan álló, nagyhasú férfi. Rövid ujjasa alatt lábát is borító trikó tűnik elő, balvállán rövid köpeny. Balkezét, melyet a köpeny takar, jobb kezével fogja át.

¹³ L. Winter, id. m. II. S. 414—415. — Bieber, Theaterwesen, Taf. 71 és 74. S. 133. Nr. 83 és 88.

¹⁴ Bieber, History, pag. 73. fig. 89a—b. a Bostoni Múzeum szobrocskája.

¹⁵ Szobrocskánk tartása leginkább csakugyan a «felindult öreget» ábrázoló terrakottára emlékeztet (l. Winter id. m. II. S. 416. Nr. 2. és Bieber, Theaterwesen, Taf. 69. és ugyanó, History, fig. 86), a maszk típusa azonban egészen más. Részint a Herakles-maszkokra (Winter id. m. II. S. 417. l. és 4), részint a gyermek Dionysost vívó öreg szilénoszéra emlékeztet. (Bieber, Theaterwesen. S. 98—99. Abb. 101—102.) A mulatságról részegen hazatérő fiát megfenyíteni akaró apát csak távolabbi magyarázatképpen említettük (l. Bieber, Theaterwesen, Taf. 89. Nápolyi relief); a leginkább ellentmond ennek az azonosításnak a szereplők teljesen különböző ruházata, mely az említett reliefen már az új-komédia stílusát követi. Még valamilyen rabszolgatípusra is gondolhatnánk; a ruha nem is mondana ellent e feltevésünknek, csak a maszk típus készlet ebben az azonosításban legalábbis meggondolásra, mely nem rabszolgajellegű.

A kezét nagy hasa előtt összekulcsoló kövér színész a régi komédiának mindig legmulattatóbb szerepeit játszotta.¹⁶ De hasonló alakok szerepelhettek a délitáliai phlyax-játékokban is, melyeknek ábrázolásai a phlyax vázákön is előfordulnak.¹⁷ Tekintve szobrocskánk tarentumi származását, biztosnak vélem, hogy torzónkban a phlyax-játékoknak egy szereplőjét őrizzük.

V. A terhet cipelő rabszolga alakját látjuk egy másik szobrocskánkon, mely ismeretlen lelőhelyről származik. (85. kép. Sárgászürke agyag, mag. 11,4 cm. Alul erősen töredezett, de



87. kép.

nagyobb hiányok nélkül van összeállítva. Hátnál nagy, négyszögű kivágás. Itt-ott földpát-réteg.) Négyszögű talapzaton egészen relief-szerűen mintázott előreleépő férfi. Ruhátlan, csak fején van a rabszolgák jellegzetes álarca. Jobb kezével szakállához nyúl, baljával egy jól megrakott zsák végét fogja, mely a mögötte álló pilléren nyugszik. A szobrocska eredetileg színezve volt, erre vallanak a még itt-ott látható pirosas színfoltok.

A szobrocska maszkja jellegzetes rabszolgamaszk, melyet a szakácsok és még más rabszolga típusok is viselni szoktak. Így valószínűleg a vásárról jól megrakodva hazaérkező szakácsot ábrázolja terrakottánk, mely típusnak igen sok változatát ismerjük az emléktárgyból.¹⁸

VI. Ülő színészt ábrázol következő szobrocskánk. (86. kép. Szürkés-

¹⁶ V. ö. Winter id. m. II. S. 417. 11. és 431. 2—4. — L. még Pottier—Reinach id. m. II. pag. 474.

¹⁷ V. ö. Bieber, History, p. 291, fig. 395.

¹⁸ V. ö. Bieber Theaterwesen, Taf. 72. Nr. 86—87. — L. még R. Zahn, Maison. Die Antike, Bd. II. S. 328. f. Taf. 23.



88. kép.

barna agyag, mag. 9 cm. Lelőhelye ismeretlen. A szobor felső teste, valamint hátsó része ép, elől a talapzat a lábakkal együtt kiegészítés.)

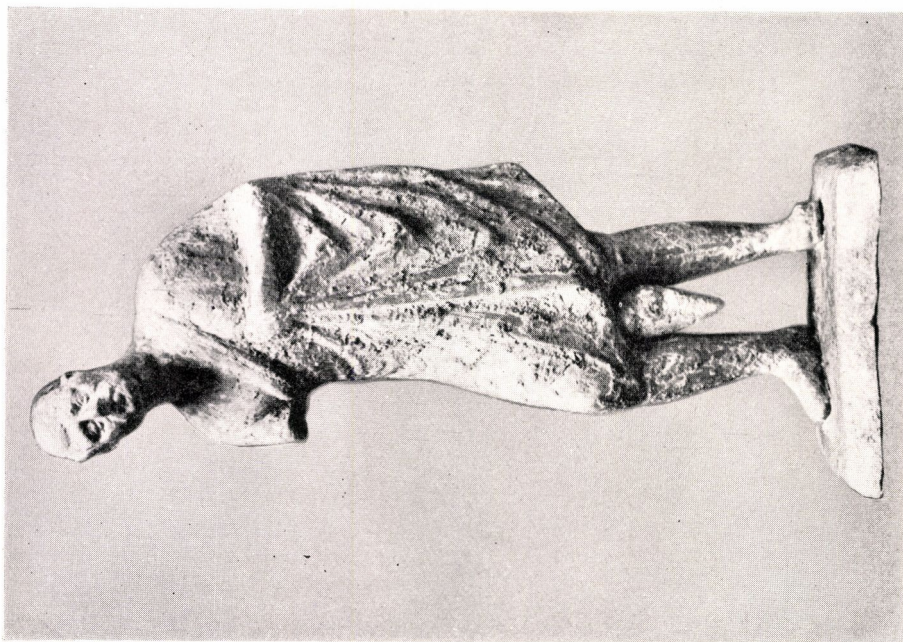
Köpennyel letakart kövön ülő férfi. Kissé jobbra hajló fején álarc, melynek hegyes szakállú végét jobbjaival simogatja. Balkeze pohos hasán nyugszik. Öltözete ujjas és szőrös felületű trikókosztüm, mely első-sorban a szatirjátékoknál volt a színész rendes viselete. De más játékok rabszolga-szereplői is viselték.

Szobrocskánk maszkja és öltözéke rabszolgatípusok szokásos álarca és viselete; a típus régiségére vall a nagy has. A pihenő rabszolgát látjuk magunk előtt.¹⁹ A helyzet különben – ülő, elgondolkozó rabszolga – megfelel az új-komédia sokszor szereplő vezető rabszolgatípusának is.²⁰

VII. Színész felsőtestét ábrázolja az az edénytöredék, melyet Arndt egyiptomi eredetűnek mond. (87. kép. Téglaszínű agyag, mag. 11,5 cm. Csak a fej, a mell, és a hát töredéke, továbbá a jobbkar és a balkar egy darabja van meg. A fej tetején az edény szája, hátul a nyak-szirt alatt a fogásra szolgáló fül látható.)

¹⁹ V. ö. Winter id. m. II. 418—19 ülő alakjaival, melyek közül pl. a 419. 4., 5., 7.-nek maszkja is talál a mienkhez. — L. még Reinach, Rep. de la Statuaire V. 1. p. 302. No. 6.

²⁰ V. ö. Bieber, History, p. 91. fig. 135, a Metropolitan Museum teljesen azonos, de ép szobrocskájával.



89. kép.



90. kép.

Az arcon komikus álarc ; a szalaggal átkötött haj tömött koszorúban veszi körül a maszkot és a szalag vége a két vállra hull alá. Testén ujjast és szőrrel borított trikókosztümet látunk, mely a karokat is fedi. A balkar a csipőn.

Öltözék dolgában előbbi szobrocskánkkal közel rokon ez edénytöredékünk, mely kétségkívül rabszolgát, talán szakácsot, ábrázol.²¹

VIII. Fekvő színész szobrocskájának formájában készítettek el egy edényt, mely sértetlenül jutott reánk. (88. kép. Lelőhelye ismeretlen, világosszürke agyag, mag. 9 cm. Hátnál fül, melyhez szűrőszerűen öt apró nyílással ellátott beöntő csatlakozik, a kiöntő a kráter szája.) Kissé balra dülő kráterre támaszkodó, balkönyökén fekvő férfi. Fején komikus álarc, melyet dús hajkoszorú övez, jobbkezével a feje tetejét fogja. Lábaik szétterpeszti. Öltözte rövid, alig csipőn alul érő ujjas, és nehéz redőkben aláomló köpeny, mely a mellett is teljesen takarja, és ezek alatt szorosan testhez tapadó trikó. Az egész edényt vörösbarnás mázas réteg borítja. Rendkívül finom öntés.

Színészek máskor is fordulnak elő amforákkal és kráterekkel kapcsolatban.²² Az Alaoui-múzeumban pedig a mi példányunkkal egészen rokon fekvő színészt látunk, mely fején a maszk fölött levelekből álló koszorút visel.²³ Talán az ittas rabszolga alakjának megörökítését kell látnunk benne.

A szobrászati típus azonban nyilvánvalóan sokkal régibb és először szilénoszok és szatírok kisplasztikai ábrázolásaiban fordul elő.²⁴ A típus azonban idők folyamán a szilénoszok és színészek közötti dionysikus kapcsolatok miatt a színészek ábrázolásaiban is polgárjogot nyert.

IX. Egyik legérdekesebb színész-émlékünk az a kis szobor, mely Itáliából származik és az eddigi típusoktól egészen eltérő genret képvisel. (89. kép. Sárgásszürke agyag, mag. 21 cm. A jobbkar a válltól lefelé hiányzik, a szobor egyébként ép. A talpazat hátulsó része hiányzik. Több helyen szinterfoltok.)

Görnyedt tartású, jobb lábával előre lépő, és egész felső testével kissé jobbra hajló férfi. A fej is jobbra hajlik, de előre tekint. Arcvonásai

²¹ V. ö. R. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, I—II. pl. LXXXVII. no. 6. — A maszk emlékeztet a pergamoni szakács-maszk domborművére. Bieber, *History*, fig. 273.

²² L. Cat. Pourtalès S. 142. Nr. 811. — Winter id. m. II. S. 422. 8. — V. ö. De Witte, *Description du Cab. Durand*, 1691. (Winter id. h. Anm.)

²³ Cat. du Musée Alaoui, p. 166. no. 287. pl. XCI.

²⁴ L. Winter, *Typen* I. S. 192 f.

egyéniek, fejformája hosszúkás. A test és a fej tartása és az előre irányuló tekintet feszült figyelmet árul el. Öltözete vastag szövetből való köpeny, mely balvállán átvetve az egész testet térdig takarja a balkézrel együtt, mely erősen belemarkol a szövetbe ; a jobb vállat és a mellet a köpeny szabadon hagyja. A köpeny egy csücske a két láb között hull alá. A lábon ma már alig felismerhető cipő. A szobrocska ép állapotában színezett volt ; a rózsaszínű, pirosas és fehér színezés nyomai az alakon és a talapzaton is megtalálhatók. (A szobrocska régebben a Kopf gyűjteményben volt. Nr. 53.)

Szobrocskánk pontos párdarabját nem ismerem, azonban magyarázatát többféleképpen is adhatnók. Tartása és mozgása, számító és feszült figyelmet eláruló tekintete nagyon érthetővé tenné a szobrocskának az új attikai komédia hízelgő parasitos alakjai közé sorolását. Igaz, hogy ennek a típusnak jellegzetes vonása volt Aristoteles szerint a horgas orr, melyet a kapzsi hollók csőrével hasonlít össze s a szem ravasz kancsalítása, melyet szintén hiába keresünk szobrocskánkon.²⁵ Lehetne mimus-színész is, öltözéke és tartása ennek is megfelelne, bár a jellegzetes horgas orr hiányzik ez esetben is.²⁶ Végül



91 kép.

²⁵ V. ö. Bieber, Theaterwesen S. 164. Nr. 144, hol a parasitosok csoportjának megfelelő jellemzését kapjuk. — L. még Winter, Typen, II. 392. 2, 3.

²⁶ Mimus színészekre l. Pottier—Reinach id. m. II. 476. pl. XLVI. 6. — Winter, id. m. S. 429, 2—7. — Wieseler, Bühnenwesen, p. 90. — Charbonneau, Les terres cuites grecques, 1936. pl. 79. no. 88. — Encyclopédie photographique de l'art. Musée du Louvre. II. p. 135. F. G.

lehetne a szobrocscsa rhétor karikatúrája is. Emellett szintén sok jel szólna : a szónokias tartás, a letört kéz nyilvánvaló gesztusa, az öltözet, mind megfelelője lehetne az ókori rhétorok irodalmi forrásokból és művészeti emlékeiből ismert megjelenésének.²⁷ Bármelyik típusnak szolgáljon megörökítéseül szobrocscánk, bizonyos, hogy gyűjteményünknek egyik igen figyelemreméltó darabja.

X. Egészen genre-szobor hatását teszi reánk az a szépen formált, Itáliából előkerült szobrocscsa, mely színészt ábrázol kutyájával. (90. kép. Sárgásszürke agyag, mag. 25 cm. Hátralátó kis kerek kivágással. Ép.) Jobblátóval előrelépő, nagyhasú férfi. Feje, melyen a jellegzetes rabszolgaszem látható, kissé jobbra fordul és lefelé tekint a lábára ugráló kutyára ; jobbkezét feje fölé emeli, balkeze csípőjén nyugszik. Öltözete az egész testét befedő trikó, a hosszú-újjas, mellen átkötött, valamivel övön alul érő chiton és a vállán átvetett köpeny, mely kétoldalt a test mellett hullik alá. A lábszárához szorosan tapadó trikó szövete néhány helyen megtüremkedett és jól látható ráncokat vet.²⁸

A szobrocscsa aligha lehet színpadi jelenet utánzása, inkább valamely relief vagy festmény terrakotta-átdolgozásának vélném. Erre vall reliefszerű felépítése is. A színész alakja sok rokonságot tart a phylax-vázák kövér színészalakjaival és nem lehetetlen, hogy ily játék egyik szereplője van genre-szerűen ábrázolva terrakottánkban.²⁹

A kutya alakja, hasonló játszi feldolgozásban szerepel nem egyszer a görög sztélék motívum-kincsében is. A kutyájával játszadozó szatiralakja pedig a gemmák köréből ismeretes.³⁰

XI. Ma genreszobor benyomását kelti, de nyilvánvalóan valamilyen itáliai színjáték személyzetéből való alakot ábrázol az a kis szobrocscánk, mely öreg parasztembert állít elénk, kezében vásárravitt szárnyasokkal. (91. kép. Szürkéssárga agyag, mag. 18,7 cm. Lába törött. Lelőhelye Itália ; Arndt szerint Nápolyban véttetett. A fehér

²⁷ L. Daremberg—Saglio, Dictionnaire, «Educatio» II. 1. p. 462. skk. — L. még Reinach : Rép. de la statuaire II. 1. p. 619.

²⁸ A szobrocscsa azelőtt a Kopf-gyűjteményben volt. L. Arndt : Sammlung Kopf, Nr. 152. — Teljesen hasonló példány van a müncheni és a tarantói terrakotta-gyűjteményekben is.

²⁹ V. ö. Bieber, History, The phylaxes c. fejezetével.

³⁰ Emlékeztetek itt az orchomenosi sztélére, Naxosi Alxenor művére, az apolloniai Anaxandrosz-sztélére és egy nápolyi sztélére, melyeken figyelő vagy felugráló kutyák vannak gazdájuk mellett ábrázolva. (Winter, Kunstgeschichte in Bildern, S. 212. Nr. 3—5.) — Furtwängler, Gemmen, Taf. XXVII. 10.

alapozás többszörös nyomaival.) Alacsony kerek talapzaton csámpásan álló öreg férfi. Feje kissé balra fordul és feltekint. Durva vonásokkal élettelenül ábrázolt arcát durván fésült haj övezi, állát rövid, kerek szakáll borítja. Öltözete a kart és a lábszárt csuklóig, illetőleg bokáig borító trikó, továbbá térdig érő felsőruha és e fölött vastag gyapjúból készült s a fejet fedő csuklyával egybeszabott, egészen rövid, csak a mellet takaró cucullus. Balkezét furcsa, kézháttal kifelé fordított mozdulattal emeli föl. Jobbjában egy pár fejjel lefelé lógó szárnyast, valószínűleg kakast és jércét tart.

Az atellánák és az itáliai tréfák állandó alakjai közé tartozik a paraszt, aki megjelenik ügyes bajos dolgában a városban, akit gyakran megcsalnak és beugratnak, de aki olykor túljár a városiak eszén.³¹ Bizonyos, hogy az atellánáknak a valóságos élet ábrázolására törekvő kosztümjei a paraszt színpadi megjelenítésében híven követik az akkor élő paraszti viseletet. Ezt látjuk e szobrocskánk öltözetében is. A cucullus, ez az erős, vastag gyapjúból készült öltönydarab, mint az itáliai paraszt közönségesen használt viselete ismeretes. A mienkhez egészen közel álló ábrázolásait megtalálhatjuk az itáliai festészet valamint a toreutika emlékei között. A Nápolyban lévő, Pompejiből való és korcsmát ábrázoló képen ilyen cucullusba öltözött vendégeket szolgál ki a csapos és teljesen hasonló viseletet látunk egy másik festményen is, ahol



92. kép.

³¹ V. ö. Dieterich id. m. több helyén, főleg S. 178. f. — Az «agricola» és a «rusticus» az itáliai parasztság képviselői voltak e játékokban. V. ö. a reájuk vonatkozó tréfák töredékeit is, pl. C. G. L. V. 192, 48. 493, 19. 563, 44. 592, 6. Továbbá Ribbeck, Com. Rom. fragm. 1898. Pomponius «Pappus agricola» c. darabja 198. sor. «Rusticus» c. darab 161. sor. Novius «Agricola» c. darab 1. sor. (Szilágyi János úr szíves közlése.) — L. még Bieber, Theaterwesen S. 174. f. és ugyanó, History, «The phlyakes» és «Plays of the Roman Empire» c. fejezetekben.



93. a kép.

agyagból készült, mag. 13 cm. A szobrocska alsó része és jobbkarja hiányzik. Felülete ép.) Frontálisan álló, baltérdét kissé meghajlító majmot látunk magunk előtt. Feje az alexandriai szobrászat stílusában megformált pávián fej,³² erősen megnyúlt arccal, vastag orral. Ruhája derekán átövezett chiton és vállán átvetett köpeny. Nyakán láncon bulla, mely a pávián ábrázolások-

italiai parasztok szüretelik az olajfa bőséges termését.³² Szobrocskánk arctípusa pedig némileg emlékeztet bennünket — de erre csak távoli párhuzamként kívánunk hivatkozni — a phlyax-tréfák néhány szereplőjének durva és közönséges arcvonásaira.³³

Nyilvánvaló, hogy az öreg paraszt valamelyik itáliai tréfa alakjaként került az itáliai terrakotta kispasztika típusai közé. Egészen hasonló alkotást nem ismerek eddig a múzeumok és magángyűjtemények terrakottái között.

XII. Gyűjteményünkben van egy igen ügyes karikatura-szobrocska, mely színházi vonatkozásainál fogva ebbe a sorozatunkba igen jól beleillik. (92. kép. Le-lőhelye Egyiptom. Violáásszürke

³² Daremberg—Saglio, Dictionnaire, I. 2. p. 973—74, fig. 1257. «caupona» címszó. U. ott, p. 1579 sq. fig. 2094. «cucullus» címszó. — Előfordul ez az öltözet utazó parasztok ábrázolásának körében is, v. ö. u. ott fig. 1258, 2090, 2095. — L. továbbá Furtwängler, Gemmen, Taf. XXVIII. 37, hol itáliai paraszt megy földjére kutyája kíséretében dolgozni. A provinciák területén is akadunk ábrázolásaira pl. Pannoniából, I. Arch. Ért. XXX. 317 l., 3. kép. — Maiuri: La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria, 1932. Tav. XXII—XXIII., ezüst csésze domborművén látjuk a cucullust, mint a parasztok öltönydarabját.

³³ L. Bieber, Theaterwesen, Taf. 75.

³⁴ L. Perdrizet id. m., Expedition Ernst von Sieglin Bd. II. 2., J. Vogt, Terrakotten, Leipzig, 1924., W. Weber, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten, Berlin, 1914., pávián-ábrázolásait.

nak csaknem mindig előforduló jellemzője.³⁵ Balkezevel a feje fölött hatalmas álarcot tart, a tragédia hősnőjének ismert vonásaival.

A színészek emlékanyagunkban többször megjelennek visszatolt maszkkal a fejükön. Így vesznek részt darabok próbáin,³⁶ de így lépnek ki a tréfák szereplői is a darab végeztével a tetszését nyilvánító közönség elé.³⁷ Karikaturánk kétségkívül ez utóbbi jelenet kigúnyolása: a kedvenc megjelenik, felemeli álarcát és — egy pávián képe tekint a felemelt maszk alól reánk. Szellemes tréfa, valóban készülhetett az alexandriai műhelyek valamelyikében, melyek annyi kedves és mulattató alakkal és torzított képmással ajándékoztak meg bennünket



93 b kép.

XIII. Végül mutassuk be öntőmintáink közül azt, amelyet komikus színész szobrocskájának készítésére használtak. (93/a kép. A mintával készült gipszöntvényt a 93/b kép mutatja. Barnászörös agyag, méretei 10: (5.6) cm. Az öntőminta törött, de hiány nélkül összeállítható volt. Lelőhelye ismeretlen.) Tagolt talapzaton álló férfi. Fején a jól ismert «szakács álarc». Testén térdig érő ujjas, bal vállán köpeny, mely balkönyökén átsavarodva a test mellett földig leér. Lábán bokáig érő szoros trikó. Jobbkarja átnyúl a mell előtt és kezében valami tárgyat tart.

A forma nemcsak az álarc tipikus vonásaiban, hanem az alak öltö-

³⁵ V. ö. az előbbi megjegyzéssel és l. még Oroszlán id. m. 71. l. 69. szám.

³⁶ L. a híres pompeji mozaikot a nápolyi Nemzeti Múzeumban, Bieber id. m. S. 95. Nr. 35. Taf. 49. Továbbá Furtwängler, Gemmen, III. S. 287. Taf. XXX. 44.

³⁷ L. Dieterich, id. m. S. 118. f. — A maszk felemelése különben nemcsak a színészábrázolások körében fordul elő, hanem kultuszszobrok körében is. L. Bruns mid, Vjesnik, 1913. p. 230, fig. 55., ahol Attis emeli feje fölé Kybelé maszkját; hasonló példányokat őriz a Louvre és a párisi Bibl. National is.

zetében és tartásában is elárulja, hogy a komédiákban olyan nagy szerepet játszó szakács alakjának sokszorosítására szolgált.³⁸

Csak néhány érdekesebb típust képviselő színész-szobrocska bemutatása volt ezúttal a célom, hogy ezzel elősegítsem további vizsgálatukat és magyarázásukat. Gyűjteményünk még további hasonló szobrocskákat, de főleg maszkokat tartalmaz tekintélyes számban. Legközelebbi feladatomnak ismerem, hogy ezeket is közzétegyem a további kutatások számára.

Oroszlán Zoltán.

³⁸ V. ö. C. Robert id. m. S. 12. f. — M. Bieber, Theaterwesen, S. 134, Taf. LXXII. — A hosszabb chiton a mi darabunkat is a középső komédia szereplői közé utalja.

EPIGRAPHICA.¹

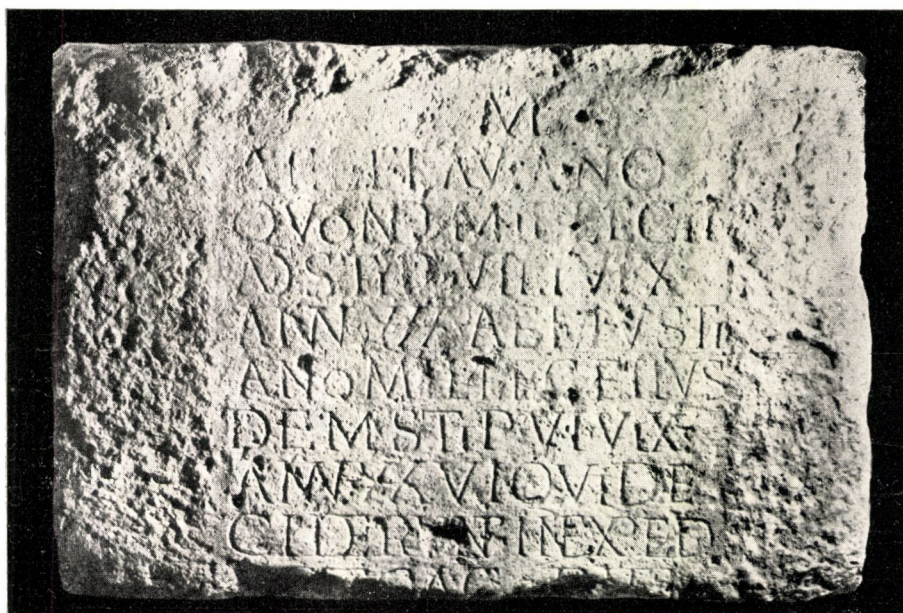
II.

3. Gót hadjárat említése a székesfehérvári múzeum egy kőemlékén.

A székesfehérvári múzeum szép új lapidáriumában foglal helyet a 94. képen bemutatott, 60 cm magas, 87 cm széles és 22 cm vastag mészkőtábla, melynek feliratát csak gondos tisztogatás után találta meg Dormuth Árpád, akinek a lelhelyre vonatkozólag a következő adatokat köszönjük : «A kérdéses feliratos kő az ősi bazilika feltárása alkalmával került elő az alépítménybe falazva. Melyik korban került oda, nehéz megállapítani. Minden esetre a Szt. István korabeli építmény alapjáról van szó, mert a püspökség épületének közvetlenül a sarkán, tehát a legrégebb oszlopos bejárat mellett került elő. Miként magyarázható az ottani falrészlet közvetlenül az oszlopok előtt, ezzel műtörténészeink nem foglalkoztak. Toronyépítmény aligha volt. Lehet, hogy későbbi építmény III. Béla után, de ez nem világos. A bazilika későbbi átalakításai során Mátyás korában egy budai régi románkori templom köveit használták fel ; erre megbízható adatok vannak. Lehet, hogy ezek közül való, mert az építmény jóval a III. Béla utáni megrövidített templom bejárata előtt áll».

A felirat olvasása csak az utolsó megmaradt sorban okozhat némi fejtörést, melynek kiegészítését a 94a) képen adott átírásunk indokolhatja. Az utolsó sorban biztos a harmadik betű s utána még kettő, melyekkel együtt TCA szóvéget kapunk. A T és C közt természetesen magánhangzónak kellett állnia ; mivel fentebb is állandóan előfordul a lekicsinyített I, világos, hogy itt is ez veszett el a törés alatt. Az így nyert TICA vég pedig csakis az előtte említett *exped(itio)* melléknévi megjelölése lehet ; a T előtt még jól megfigyelhető gömbölyű betűtöredék

¹ E cikksorozat első folytatása a «Pannonia-könyvtár 14. száma képpen jelent meg 1935-ben.



94. kép.

O vagy C lehetne, de előtte csak egyetlen betű hiányozván, magánhangzónak kell lennie s így az elveszett első betű mássalhangzó volt. Kétségtelen így, hogy e szó [Go]t[i]ca-ra egészítendő ki. Utána talán a sírkő állítójának neve következett, mert már csak kevés sor hiányozhat ; a halottak neve mellől a praenomen elmaradt, tehát itt is feltételezhetjük a *Cornel(ius)* noment. Ennek első két betűje biztos, a harmadik valószínű, mert (a D betűk mind szélesebbek lévén) még csak P lehetne.

M
AEL FLAVIANO
QVOND MILLECII
ASTIP VILIVIX
ANN XX AELIVST
ANOMILECEIIVS
DEMSTIP VIVIX
AN XX VIQVIDE
CIDERVN INEXPED
COTICACORNEL

94/a kép.

Utána talán N-nel összekötött E állott, mint egy sorral feljebb s az utolsó látható egyenes szár volna az L felső része. Mindezek alapján a feliratot így olvassuk :

D(is) M(anibus) Ael(io) Flaviano, /quond(am) mil(iti) leg(ionis) II./Ad(iu- tricis), stip(endorium) VIII, vix(it)/ann(os) XXX. Ael(io) Iusti/ano, mil(iti) leg(ionis) ei/us/dem (sic!), stip(endiorum) VI., vixs(it) (sic!)/ann(os) XXVI, qui de/ciderunt in expedit(ione)/[Go]t[i]ca, Co[r]ne[l](ius?) . . .

Az egész hatalmas felíratos anyagban

még csak egyetlen egyszer fordul elő olyan sírkő, amely a gót háborúk számtalan katonaáldozatának egyikét megnevezi. Ez a CIL III 11,700 celeiai felírat, amely *bello desideratus hoste Gutica* kifejezést használja.² Azt, hogy kövünk a sok gót hadjárat közül melyiket érti, nem tudhatjuk. Annál biztosabb viszont, hogy csakis a Kr. u. III. század közepe táján, vagy nem sokkal ezután íródhatott. A legio II. Adiutrix katonái még nem igen vehettek részt az első gót háborúban, melyek 238 óta először Alsó-Moesiát, majd Daciát sujtották. És ha nincs is kizárva, hogy III. Gordianus, vagy Philippus Arabs alatti eseményről van esetünkben szó, vagy hogy a gót mozgalom utolsó fellobbanása Probus idején szerepelhetne itt, mindennél sokkal valószínűbb, hogy a Traianus Decius-tól Claudius Gothicus haláláig terjedő

időszakban (249—270 Kr. u.) keresendő ez az *expeditio Gotica*, amikor évről-évre megújul a gótok rohama a birodalom ellen.³

Dormuth Árpád fenti közlése szerint Mátyás király idején egy óbudai templom lebontásából származó építési anyagot szállítottak Fehérvárra s ez

magyarázná meg azt, hogy miért találunk annyi aquincumi követ itt. Ez a szerencsés észrevétel a mi kövünkre is áll, mely az aquincumi háziezred katonáinak volt állítva.

4. Barbár betelepítés Pannoniába Nero korában.

A 95. képünkön látható felírat Itáliában, Fondi-ban került napfényre; képünket a CIL X 6225 nyomtatott hasonmás után készítettük, amely Mommsen kiegészítéseit is adja. A felirattan atyamestere jól látta természetesen, hogy e töredék L. Tampus Flavianus elogiuma

... tampio f L A V I A n o
co S . PRO COS . Prou
africae leg. au G . PRO . PR . PANNo p. C 69
ni A R V M
huic triu MPHALIA . ORNAMENTa
OPSIDIBVS . A . TRANSDanu
ianis acceptis lim ITIBVS . OMNIBVS . EXploratis
hostibus ad uectig LIA . PRAESTANDA adactis
L . TAMPIVS . RVFVS

95. kép.

² Lásd még: O. Fiebiger—L. Schmidt, *Inscriptensammlung zur Geschichte der Ostgermanen* (Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien, 60, 3. Abh.), 1917, 82, Nr. 157.

³ E háborúkról részletesen szoltam a Cambridge Ancient History XII. kötetében (1939), 138 s kk. ll. (U. ott 746 s kk. ll. a modern irodalom felsorolása is megtalálható.)

volt, aki Nero uralkodása végén *legatus Augusti pro praetore* volt Pannoniában. Többi kiegészítése azonban — nála teljesen szokatlan és meglepő az ilyesmi — többnyire el van hibázva; csodálhatjuk, hogy H. Dessau (ILS. 985) megjegyzés nélkül átvette ezeket. Nehány félreértésre már E. Ritterling⁴ felhívta a figyelmet: «Die Ergänzung Mommsens in der Inschrift aus Fundi Zeile 3 und 4 [*leg. Aug. pro pr. Pann[onia]rum*] erweist sich schon durch die Länge der übrigen Zeilen als verfehlt; von *Pannoniae* im Plural kann vor Trajan, vor welchem die Inschrift unzweifelhaft geschrieben ist, schlechterdings nicht die Rede sein. Es ist zu ergänzen *leg. Aug. pro pr. Pann[oniae, curator] aqu[arum]*, welches letztere Amt Flavianus von 73 zu 74 führte (Frontin de aquis 102)».

E mellett téves a 7. és 8. sor kiegészítése is: világos, hogy «adófizetés céljából» (*ad vectigalia praestanda*) nem szokták az «ellenséget» valahová odahajtani («*hostibus adactis*»). Azt, hogy miről van itt lényegében szó, megmutatja nekünk Ti. Plautius Silvanus Aelianus híres elogiuma, aki ugyancsak Nero korában volt helytartó a szomszéd Moesiában.⁵ Ebben sok más haditett mellett az is áll, hogy: *legat. pro praet. Moesiae, in qua* (sc. *legatione*) *plura quam centum mill(ia) ex numero Transdanuvianor(um) ad praestanda tributa cum coniugib(us), ac liberis et principibus aut regibus suis transduxit*. Mivel a mi feliratunkon is a *Transdanuviani*-ról van szó és ugyancsak a *praestanda tributa*-nak megfelelő *vectigalia praestanda* fordul rajta elő, világos, hogy ezen esetben is a Plautius cselekedete, a *transduxit* irányadó a participiumos szerkezet kiegészítésénél: ... *ad vectig]alia praestanda* [*traductis* lesz tehát a 8. sor vége helyesen.

Tampius Flavianus tehát nagytömegű barbárt telepített Észak-vagy Kelet-Magyarország területéről Pannoniába, amiről eddig nem tudtunk. Ez a nagy korai betelepítés nem is oly meglepő valójában, mint amilyennek első pillanatra látszik. Dacára annak, hogy forrás-

⁴ E. Ritterling, Arch.-Epigr. Mitt. 20, 1897, 10., 23. j.

⁵ CIL XIV 3608(Tibur)=Dessau, ILS 986. — V. ö. még: Fr. Vollmer, Rhein. Mus. 53, 1898, 636 l. V. Pàrvan, Getica, 1926, 103 sk. l. L. Halkin, L'Antiquité classique 3, 1934, 145 sk. ll. C. Patsch, Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa V. Aus 500 Jahren vorrömischer und römischer Geschichte Südosteuropas, I. Teil: Bis zur Festsetzung der Römer in Transdanuvien (Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in Wien, 214. Bd., I. Abh.), 1932, 164 sk. ll. A. Alföldi, Die Roxolanen in der Walachei (előadás a berlini nemzetk. rég. kongresszuson, 1939. aug. 21-én; sajtó alatt).



96. kép.

IMPERATORE SC A E S A R E S D D N N
 VA L E N T I N I A N V S E T VA L E N S F R A T R E S
 C O N C O R D I S S I M I V I C T O R E S M A X I M I
 A C T R I V M P H A T O R E S S E M P E R Q V E A V G V S T I
 5 M V R O S C V M T V R A I B V S H O R V M C A S
 T R O R V M A R V D I M E N T I S F V N D A M E N T O
 R V M C O N S V R G E R E I M P E R A R V N T D I S P O
 N E N T E E Q V I T I O V C C O M I T E M A C E Q V I T V M
 P E D I T V M Q V E C V R A N T E A V G V S T I A N O
 10 V C C O M I T E O R D P R I M I E T D V C E V A L L I M I T S
 N V M I N I C L E M E N T I E Q V I E O R V M D I C A T I S S I M I S

96 a kép.

anyagunk rendkívül töredékes, a római írók pedig a császárkor elején alig törődtek az új dunai tartományokkal, néhány nagyszabású akcióról van tudomásunk, melyek jelentős tömegeket hoztak át a Duna balpartjáról a jobbparti provinciák földjére. Tudjuk például, hogy Aelius Catus a Krisztus születése körüli években 50,000 getát ültetett át az oláh síkságról Moesiába s már idéztük az imént a Plautius Silvanus intézkedéséről szóló adatot, aki több, mint 100,000 főnyi — ugyancsak geta-dák — barbár lakosságot plántált át Moesiába.⁶ De Pannoniába is beengedtek Kr. u. 50-ben egy jelentős germán csoportot. Ezek Vannius király alattvalói voltak, aki harminc évvel azelőtt Maroboduus és Catualda markomann királyok követőiből Carnuntumtól nyugatra római vazallus-államot szervezett a Duna északi partján; most azután őt is elűzték és — amint Tacitus (ann. 12, 30) beszéli, — *secuti mox clientes et acceptis agris in Pannonia locati sunt*.⁷

Igy tehát láthatjuk, hogy nemcsak később, a nagy markomannszarmata háború (166—180 Kr. u.) pusztításai után,⁸ majd a gót mozgalom okozta nép-eltolódások idején⁹ és a IV. század katasztrófális földműves- és katonahiányának pótlására¹⁰ fogadtak be barbár tömegeket a tartományokba, hanem már közvetlen a foglalás utáni egészséges korszakban is. Természetesen van alapvető különbség is a korai és a késői betelepítések között. Az első időkben a *birodalom* önkéntes elhatározása volt egyedül döntő: mikor például nem akarták, hogy az alsódunai limes előtt hemzseghessenek a dákok és könnyen ráronthassanak a római őrsegekre, átkeltek sereggel és átkényszerítettek egész törzseket a gyéren lakott Moesiába. A Vannius hívei esetében is csak arról van

⁶ Ezekről utoljára alulírott szólt: *Journal of Roman Studies* 29, 1939, 28 skk. ll.

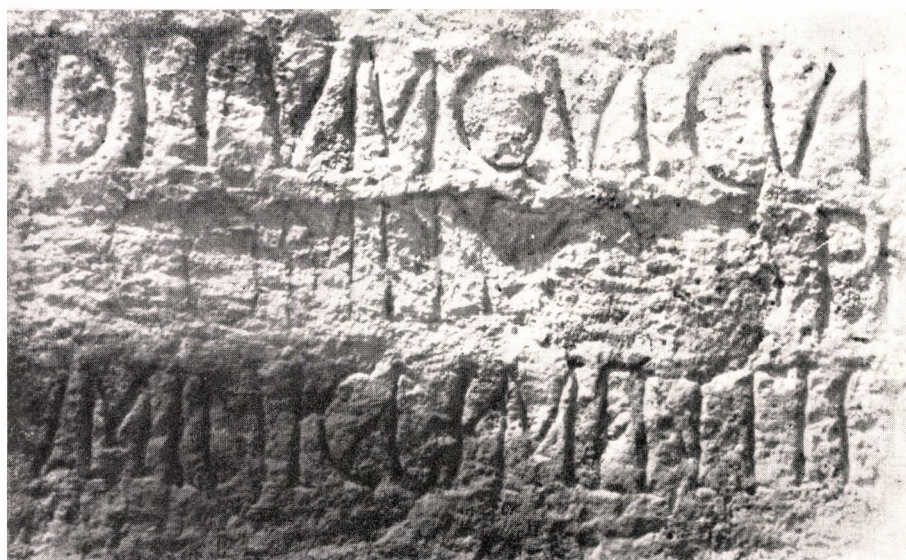
⁷ Pannonia első germán telepeseiről R. Egger írt a *Laureae Aquincenses* I. kötetében (1938), 147 skk. ll.

⁸ K. Schwendemann, *Der historische Wert der Vita Marci bei den Script. Hist. Aug.*, 1923, 53 és 96. l. A. v. Domaszewski, *Die Marcus-Säule auf d. Piazza Colonna in Rom*, 1896, 120 l. E. Petersen, ugyanott, 94. Tévesen vonja ide L. Schmidt a CIL III 4500 feliratot, mely sokkal korábbi időből való.

⁹ A. A., *Cambridge Ancient History* 12, 1939, 163 sk. l.

¹⁰ O. Seeck, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt* 1⁴, 1921, 400 skk. ll., 407, 584 l. E. Stein, *Geschichte des spätrömischen Reiches* I, 1928, 6 l. C. Patsch, *Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa* 3. *Die Völkerbewegung an der unteren Donau in der Zeit von Diokletian bis Heraklius* (Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss. in Wien, 208 Bd., 2. Abh.), 1928, 11 és 30 l. Th. Mommsen, *Ges. Schriften* 6, 259 s. k. l. C. Patsch, *Beitr.* 5/1, 134 l., 4. j.

szó, hogy Róma kegyelméből meghúzzhatják magukat provinciánk valamely néptelen zugában. Később egészen megváltozik a helyzet. Mindinkább a *barbár népek* kívánsága az irányadó — Marcus már római polgárjogot is osztogat némely befogadott barbár törzsnek¹¹ — és ha a hadifogságba került, jobbagysorba jutó germánoknak és szarmatáknak nem is volt valami jó dolga, katonának besorozott fiaik már sokszor a romanizált rétegek fölé emelkedhettek. Más törzsek viszont mindjárt beköltözésük alkalmával jobb sorba juthattak a régi lakosságnál azáltal,



97. kép.

hogy egy frontszakasz védelmét rájuk bízták és a városi polgárság akkori nagy terhei sem sujtották őket, — egészen addig, amíg a népvándorlás korában a *foederati* teljesen a római kormányzat nyakára nem nőtt és míg a barbár elnyomók meg nem szüntették a nyugatrómai császárságot.

5. *Valentinianus és Valens egyik esztergomi feliratának (CIL III 10.596) kiegészítéséhez.*

Mommsen, aki e fontos feliratot közzétette, — ő ismerte fel két szerteheverő részének összetartozását is — csak a 10. sorban található

¹¹ Cass. Dio 71, 19, 1.

kivakart részt nem tudta elolvasni. Azonban már v. Barkóczi László tanítványom, aki az esztergomi köveket megbízásomból revideálta, észrevette, hogy a Mommsen által RMITI-nak olvasott rész a *comes* szó ragozott alakja; Lakos János tanítványom fent közölt kitűnő fényképei (96. és 97. képek) pedig lehetővé tették az egész sor kibetűzését, melyet a 96a. képen mutatunk be. A kivakart szöveg így azután rögtön érthetővé teszi azt is, hogy miért kellett ezt kitörölni. Nem *damnatio memoriae*-ről van itt szó, mint egyébkor, hanem a kőfaragó vaskos tévedéséről, amelyet el kellett tüntetni. A *dux Valeriae limitis* ugyanis nem lehetett sem *v(ir) c(larissimus)*, amely cím tudvalevőleg a szenátori rangúaknak járt, sem pedig *comes ordinis primi*. «Einstweilen blieben freilich alle Comites — írja O. Seeck (R. E. 4, 635), — auch wenn sie den niedrigeren Rangklassen angehörten, noch sehr ansehnliche Leute. Innerhalb des Consistoriums scheinen anfangs nur die vier grossen Würden-träger . . . den *primus ordo* gebildet zu haben. Symmachus wurde noch im J. 369 nur mit der *comitiva ordinis tertii* in den Kronrat aufgenommen, obgleich er schon vorher die *correctura Lucaniae et Brittiorum* bekleidet hatte»; hoz erre azután még más példákat is.¹² Valószínűleg Equitius-szal tévesztette össze a felirat készítője az egyszerű határmenti *dux*-ot.

6. *Civitas Eraviscorum*.

Az eraviszkusok törzsi szervezetének, a római birodalom kötelékében létesített *civitas Eraviscorum*-nak¹³ több emléke van, mint hittük. Amár eddig is ismert gellérthegyi oltárkőhöz (CIL III 10,418—98. kép)¹⁴ is volna néhány megjegyzésünk. Ami először is pontos lelhelyét illeti, ennek ifj. Csemegi József úr volt szíves utánajárni (lásd a függelék); neki köszönjük a 100. képen közölt helyszínrajzot is, amelyből kitűnik, hogy az eraviszkus *oppidum* főtere, melyen ez az oltár állhatott, merre feküdt a hegyoldalban. (L. a Rezeda-u. DA betűi alatt!)

A mi pedig azt a kivakart császárnevet illeti, mely oltárunkon állott, s amelyben Fröhlich Probus vagy Carus, Hampel esetleg Philip-pus nevét vélte felismerni, azt elég nagy valószínűséggel meg tudjuk

¹² R. E. 4, 645.

¹³ Lásd erről az előkészítésben lévő Budapest Története I. kötetében megjelenendő fejtegetéseimet.

¹⁴ Fröhlich R., Budapest Régiségei 3, 1891, 146. sk. II. U. ő., Arch.-epigr. Mitt. 14, 1891, 63. l. Hampel J., Budapest Régiségei 4, 1892, 53. l.



98. kép

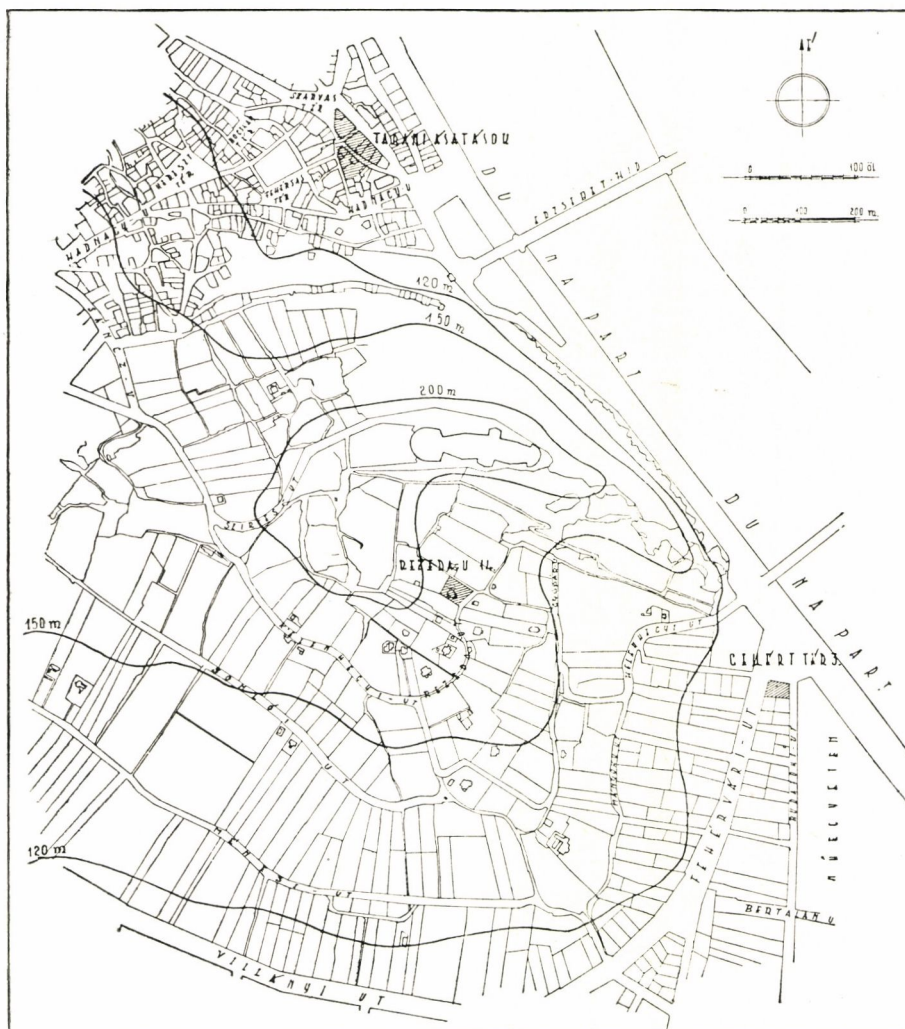
IO M·T·P·RO·SAVTE
 ADQ·INICOLVMITA
 DN MIVLPHIL
 P·FINVIC TAVG·TO
 TIVS·Q·DOMVSDIVI
 NEEIVSET·CIVIERA
 VISC·T·FL·TITANV
 S·AVCVRET·MAVR

98/a kép.

ADQ·INICOLVMITA
 DINNIVVITHMETH

99. kép.

határozni. Azokat a határozottabb vonásokat, amelyek e kivakart sorban láthatók, 99. képünkön szemléltetjük, tekintet nélkül arra, hogy az eredeti betűknek vagy az utólagos kivésésnek nyomai-e (mint pl. a sor



100. kép.

baloldalán látható rézsutos vonalak). Mivel egyrészt a *d(ominus) n(oster)* cím és az *invictus* jelző miatt csak III. századi uralkodóról lehet szó, másrészt e fogadalmi ajánlás pogány jellege és egyéb sajátosságai miatt a IV. században már nem keletkezhetett, csak azon impera-

torok egyikének említése állhatott rajta, akiknek emlékét szenátusi határozat vagy helyi forradalmak el akarták törölni. Ezek közül is el-esnek Maximinus Thrax és Traianus Decius, akiknek praenomen-je nem függőleges szárú betűvel kezdődik ; a kivakart sor jobbfelén meg-



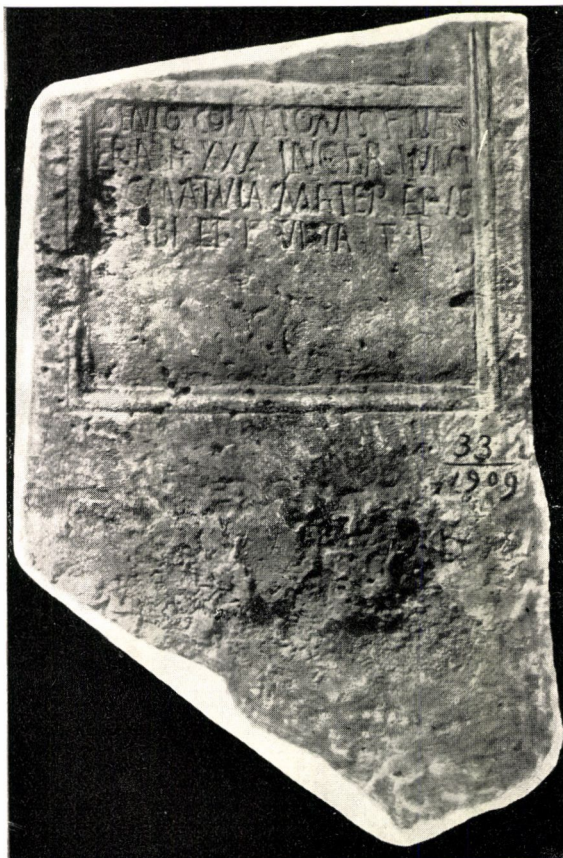
IVNONI
REGINAE
PAELMA
XIMINVS
AB CER
V.S. L.M.

101/a kép.

101. kép.

maradt függőleges betűszárak pedig úgyszólván az összes többi számba-jövő személyt (ezek : Macrinus, Elagabal, Severus Alexander, Gordianus III., Aemilianus, Gallienus, Aurelianus, Probus, Carus, Carinus) kizárják, a nevükben a megfelelő helyen előforduló gömbölyödő betűk miatt. Egyedül M. Iul. Philippus neve illik e betűcsonkokhoz, miután a megelőző sor O betűje alatti keresztvonal inkább a kivéséskor kelet-

kezett, mint egy T maradványa. E szerint Kr. u. 244 és 249 között állították kövünket, mely így a hazai *civitas*-szervezetek legkésőbbi



102. kép.

SENIO COMATONIS FNAT
ERA H XXX INCER INAQ
E COMATVIA MATER EIVS
SIBI ET F VIVA T P

102/a kép.

emléke. (A 98a. képen bemutatott másolaton a kivakart sor rekonstrukciója mindazonáltal csak feltételes, mert oly alaposan megrongáltak, hogy lehetetlen a betűket tökéletes biztonsággal meghatározni.)

Van azután az eraviszkus *civitas*nak egy másik, eddig lappangó emléke is, a CIL III 10,408 óbudai oltárkő,¹⁵ melynek képét és olvasását 101. és 101a. képeink mutatják be. Az 5. sor feloldását Mommsen azért nem láthatta, mert a T—A ligatura után tévesen P-t olvasott B helyett ; ez tévesztette meg A. v. Domaszewskit is, aki a CIL III. kötetének supplementumában újra közölte ezt az érdekes emléket. A helyes megoldást azonban már Leopold Antal, az esztergomi középkori ásatások nagyérdemű vezetője felfedezte ; ennek szóbeli közlését és a kő fényképét Szilágyi Jánosnak köszönhetem. Egészen kétségtelen ugyanis, hogy az 5. sor olvasása *tab(ularius) c(ivitatis) Er(aviscorum)*. Megtudjuk ebből, hogy az illyr-kelta törzsi kerületeknek is volt olyan adminisztratív és pénzügyi irattárak, mint a városoknak.¹⁶

Van azután még egy harmadik köemlék is, amelyen a szóbanforgó bennszülött organizáció nevét vélem felfedezni. Ez a 102. és 102a. képeken ábrázolt dunapentelei sírkő, amelyet Mahler Ede tett közzé e folyóirat hasábjain.¹⁷ Olvasásunk az övétől több ponton eltér. Így a 2. sorban nem N, hanem határozottan H áll az elhunyt éveinek száma előtt : látjuk, hogy a kőfaragó sem tudott sokat latinul. Ugyane sor végén nem G, hanem O vagy Q az utolsó betű s mivel a 3. sor elején meg nem [R]O áll, hanem egy E betű, majd C egy kis O-val a közepén, a Mahler által ajánlott *incerto in agro* olvasás megdől. Ez különben is helytelen : azt, hogyha az illető ismeretlen helyen halt volna meg, nem az *ager* szóval jelölték volna. Mindezek alapján így olvassuk e sírfeliratot : *Senio Comatonis f(ilius), nat(ione) Era(viscus), h(ic situs est), annorum) XXX., in c(ivitate) Er(aviscorum) in Aq(uinco), e(t) Comatuia mater eius, sibi et f(ilio) viva t(itulum) p(osuit)*. Így a meghatározott nemzetiségű pannoniai személynevek sorából¹⁸ törlendő *Matuia*, s *Comatuia* írandó helyette. Nem tarthatjuk teljesen kizártnak, — Mahler, sajnos, nem közli a pontos leletkörülményeket — hogy a késő-római erődépítések alkalmával magából Aquincumból hurcolták el ezt a Kr. u. I. századból való stélát.¹⁹

Alföldi András.

¹⁵ Publikálta Römer Flóris, Arch. Közlemények 10, 1875, 33. l., 17. sz., majd Mommsen is leírta újra, Ephem. epigr. 2, 679. sz. alatt.

¹⁶ V. : Sachers, RE. 4A, 1966. s. k. hh.

¹⁷ Mahler E., Arch. Ért. 1909, 242. l.

¹⁸ Gronovszky Iván, Meghatározott nemzetiségű pann. személynevek (Diss. Pann. I, 2), 1933, 19. l., 42. sz.

¹⁹ V. ö. Nagy L., Arch. Ért., új f. 40, 1923/26, 114. s. k. II.

FÜGGELÉK.

A GELLÉRTHEGY DÉLI OLDALÁN TALÁLT OLTÁRKŐ
HELYÉNEK MEGHATÁROZÁSA.

Hampel idevonatkozó cikkében a telek helyrajzi (tévesen «telekkönyvi») száma 10,853.

A Nemzeti Múzeum 1905. évi jelentésében (220. old. 7. sz.) a következő adatok olvashatók: az oltárkővet 1888-ban Tóth József 10,653. helyrajzi számú telkén találták.

A két helyrajzi szám 1888-ból származik, azóta a főváros telkeit többször is átszámolták. A ma használatos számozással való egyeztetést a Székesfőváros III. ü. o. birtokában lévő térrajzok teszik lehetségessé.

A 44. $\frac{\text{XVIII.}}{8/a.}$ sz. térrajz szerint: a 10,853. hrsz. megfelel a Szirtes-u. 30/b. teleknek, telekkönyvi betétszáma pedig 427 új és 458 régi.

Az 50. $\frac{\text{XV.}}{16/d.}$ sz. térrajz szerint: a 10,653. hrsz. megfelel a Rezeda-u. 14. sz. teleknek, telekkönyvi betétszáma 4673 új és 4992 régi.

A telekkönyvi hivatal irattárában a 458. régi betétszám alatt nyilvántartott szántót 1892-ben Salzer Salamon vette meg. Előző tulajdonosa ismeretlen.

Ugyanott a 4992. régi betétszám alatt nyilvántartott szántót és házhelyet 1886-ban Tóth Józsefné, szül. Treisinger Anna vette meg ismeretlen előző tulajdonosától.

Tekintve azt, hogy az oltárkővet Tóth József ajándékozta a múzeumnak, a Rezeda-utcai telek pedig Tóth Józsefné birtoka 1886 óta, a fentiekből nagy valószínűséggel következik, hogy lelőhelye a Rezeda-u. 14. számú telek, nem pedig a Szirtes-u. 30/b. számú telek. Továbbá kitűnik az is, hogy Hampel idevonatkozó cikkében a lelőhely telekkönyvi száma téves.

Ifj. Csemegi József.

A SZÍR ÉS KISÁZSIAI VONATKOZÁSÚ EMLÉKEK A DUNA KÖZÉPFOLYÁSA MENTÉBEN.

A. ULCISIA CASTRA.

Pannonia kultúrájának sokoldalú összetételét földrajzi helyzete magyarázza. A Közép-Duna vonala mentén, a legbiztosabb ókori közlekedési eszköz, a folyamhajózás adottsága segítette elő a kultúrjavak kicserélődését, felvételét és továbbadását, már a neolithikumtól kezdve napjainkig. A pannoniai kultúra szövevényes összetételére már évtizedek óta rámutattak régészeink.¹ A nagy kultúrközpontokból kiinduló hatások: Róma város művészete, aquileiai közvetítéssel, Nyugat, valamint Kelet javai találkoztak itt, hogy az autochton hallstatti s kelta hagyatékok és az északitáliai katonai művészet (Soldatenkunst) gyakorlatával keveredjenek, s így alakulhasson ki egy jellegzetes provinciális kultúra. A dunamenti provinciák kultúrájának Kelettől való függőségeit több alkalommal talán erősebben hangsúlyozták, mint ahogy ez megfelelt volna a történeti és a régészeti tényeknek.² Dolgozatunk első részében egy szír cohors hagyatékáról számolunk be. Ez a csapattest a tartományi székhely, Aquincum közvetlen szomszédságában védte egy pár évtizeden át a limest, szerepet játszott Ulcisia castra táborának átépítésében s vele kapcsolatban vicusának polgári civilizálódásában. Hagyatéka ékes példája, hogy a hangzatos «szír» címe mellett az orientális birodalmi kultúrának terjesztésében alig játszott szerepet. A birodalom

¹ Az irodalmi összefoglalásra, bírálatukra, csak eredményeink összefoglalása után térünk ki. Jelen alkalommal csak kis részben, Ulcisia castra emlékeinek felsorolása alkalmával utalunk ezekre. Az igazi, nagy áttekintő útmutatást Hekler professzor jelölte ki, melyen továbbhaladni lehetséges volt a pannoniai kutatás számára. (Öst. Jh. 15, 1912. 174. köv. old. Strena Buliciana 107—118. oldal. V. ö. Nagy Lajos, Röm. Mitt. 41, 1926. 791. köv. oldal.)

² Dobiás, Orintálni v ivy v rimském Podunaji (Mélange Bidlo 1928.). Weidinger, A keleti vallások emlékei Pannoniában. Diss 1930. Tárgyilagos felfogást mutat Brelich dolgozata (Laureae Aquincenses 126. s köv. oldal).

katonai egységes szelleme még a szír császárok uralma alatt sem jutatja szóhoz, hogy szír vagy kisázsiai kultúrjavak terjesztője legyen. Hozhatott valamit, de az kevés, mint régészeti leleteink bizonyítják. Szentendre emlékei élesen elválnak Aquincum vagy Intercisa és más helyek sokkal többet mondó emlékeitől. Épp ezért választottuk tárgyalásunk kiindulási pontjául. Így lesz erősebb a központi, részben politikai és katonai székhelyek közt az ellentét, amit a gazdasági, katonai, közigazgatási adottságok irányítanak és érthetővé tesznek.³

a) *A cohors I milliaria nova Severiana Surorum sagittariorum Antiochiensium pannoniai hagyatéka.*

Lelhelyek szerint soroljuk fel ezen cohors már részben ismert, de nagyobb számban még kiadatlan emlékeit. Felsorolásunkat délről kezdjük, és így megyünk Pannonia inferior nyugati részéig, melyen túl csapattestünk emlékei ezideig nem fordultak elő.

I. NAGYTÉTÉNY.

1. *Sírkörtöredék.* CIL III 3398. Felépítése, feliratszövegezése kövünket a Kr. u. II. század utolsó évtizedébe és a III. század első felébe utalja. Szövege feloldva a következő: *M(?) Jul(io) Probo vet(erano) leg(ionis) | II. adi(utricis), qui vix(it) ann(os) LIIII | patri; et C. Jul(io) Honorato | mil(iti) coh(ortis) (milliariae) | n(ovae) stip(endiorum) III, fr(atri), | qui vixit ann(os) XXII; et | Aeliae Decoratae matri | vivae C. Jul(ius) Probianus | can(didatus) leg(ionis) s(upra)-s(criptae) quam et | ceteri fratres patri et frat[ri et] | matri viv(a)e fac(iendum) curaveru(n)t.*

A Corpus a negyedik sor *mil. coh. ∞ n.* csapatát *mil(iti) coh(ortis) (milliariae) N(umidarum?)*-ra oldja fel. Ennek a feloldásnak már ellentmondott Cichorius,⁴ aki e csapattestben *Maurorum*-ot olvasott, s ezt Wagner is helyesli.⁵ Hogy ezen csapattestben az eddigi feloldásokkal ellentétben a *cohors milliaria nova*-t feltételezzük, azt azzal is alátámaszthatjuk, hogy a *cohors Numidarum*-ot nem így rövidítik. Egy

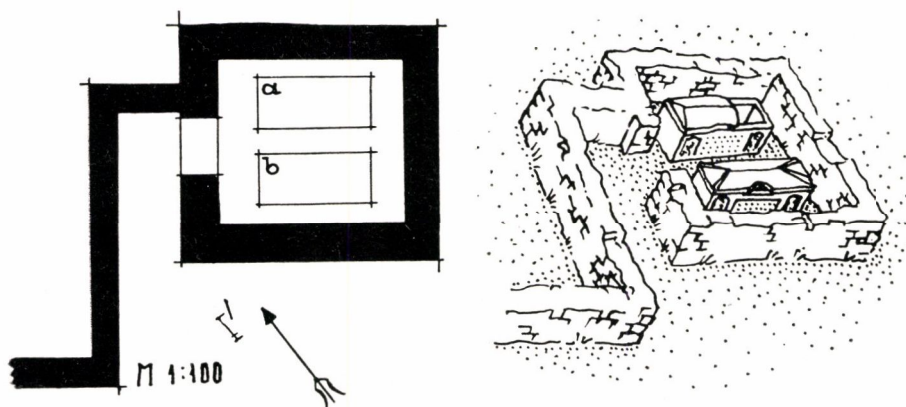
³ Ezen tények összefüggő ismertetéséről dolgozatunk második részének összefoglalásában adunk összefogó képet.

⁴ Cichorius, Cohors címszó PW—RE IV. 315.

⁵ Wagner, Die Dislokation der römischen Auxiliarformationen . . . 167. o.

új aquincumi fogadalmi felíraton *Num* szerepel.⁶ Közele példát hozhatok egy másik hasonló afrikai s nálunk is megfordult csapattesttől, a *coh(ors) (milliaria) [M]aurorum*-tól. Egy aquincumi sírkövön is így látjuk a nevét kiírva, s e felíraton szerepel a *coh(ors) n(ova)*, melyben az elhunyt fia állomásozott.⁷

2. A tábor 1935. évi ásatása alkalmával, melyet dr. Paulovics István vezetett, csapatunknak egy bélyeges téglája került elő⁸ (108. kép, 1. sz.). Feloldása: *[c(ohors)] (milliaria) n(ova) S(everiana) Ant(iochiensium) S(urorum) s(agittariorum)*. Megegyezik a szentendrei táborban talált téglabélyegeket közt a 114. képen 10a szám alatt közölt typussal.



103. kép. Az Óbudán feltárt székely családi sírkert alaprajza és felületi képe.

II. ÓBUDA.

1. *Sírkőtöredék*. CIL III. 3545. A Corpus a következő megjegyzéssel hozza: «*rep. Neustift ad Alt-Ofen in aedibus n 240, nunc Pestini in museo*». Olvasása: *nus ex coh(ortis) (milliariae) [M]aurorum vixit annos LX | Cl(audius) Vitalianus mil(es) | coh(ortis) n(ovae) filius et Fl(avia) Marcella coniu(n)x posuit | Ael(ius) Iucundianus, Ael(ius) | Valerianus milites.*

Wagner, amikor a cohors Maurorummal foglalkozik, a *coh. n-ra*

⁶ Dr. Szilágyi János legújabb aquincumi ásatásaiból került elő egy oltárkövön. Ismertetni fogja, «Tanulmányok Budapest múltjából» c. kiadvány IX. kötetében.

⁷ CIL III. 3545; Wagner id. m. 167. old.

⁸ Paulovics, Il limes romano in Ungheria. Quaderni dell'Impero. Il limes Romano IV. 1938. 11. Dr. Paulovics István szíves engedélyével hozom a rajzát.

vonatkozólag említést nem tesz.⁹ A negyedik sorban a *coh. n.* csapatmegnevezést *coh(ors) n(ova)*-ra oldjuk fel, s benne szír csapatunk megkülönböztetett *n(ova)* jelzőjét ismerjük fel.

Sírkövünk lelhelyének szomszédságában egy családi sírkertet találunk, melyből a következő sorokban ismertetésre kerülő szarkofágok kerültek elő.

2. *Családi sírkert*, előkerült a III. kerület Daru-utca 7. számú ház alapozási munkálatainál 1938. év április hó 26-án. Ezen sírkert (103. kép) típusa (*area macerie cincta*) gyakori Aquincum vidékén. Előfordultak a Victoria-téglagyár területén, s vázlatos rajzban ezeket Foerk Ernő vette fel.¹⁰ Hasonlókat örökített meg felvételeiben Zsigmondy Gusztáv a múlt század 60—70-es éveiben a Bécsi-út és a Leipziger-cukorgyár területéről,¹¹ s magam is tártam fel ilyeneket a Bécsi-úton.¹² Ez a temetkezési típus átmegy az ókeresztény korba is.¹³

A sírkert fala vékony, 0,75 m vastag és a gyakori, ú. n. opus spicatum technikával készült. Hossza 4,10, szélessége 3,80 m. A falak a római szinttől 0,90 m magasságban maradtak meg; az egészet 1,65 m magas új, a hegyről lemosott törmelék réteg takarta. Nyugati oldalán szűk bejárója volt, s ezen az oldalon vékony fal csatlakozott hozzá, mely délre ágazott el 5,50 m hosszúságban, s ekkor megtörve, derékszögben, a hegy felé fordult el. Irányát követni az úttest miatt nem tudtam. A sajátos faleágazások ismét bizonyítják, hogy az aquincumi tehetős polgárok, a III. század elejétől kezdve a város melletti lankás hegyeken épült villáik területén temetkeztek.¹⁴ Sírépületünk nem volt befedve. Erre abból is következtethettem, hogy a feltárás alkalmával tetőtéglákat (*tegulae imbrices*) nem találtam. Belső részét két szarkofág foglalta el.

⁹ Wagner, id. m. 167. old.

¹⁰ Budapest Régiségei, X. 1923., utolsó tábla.

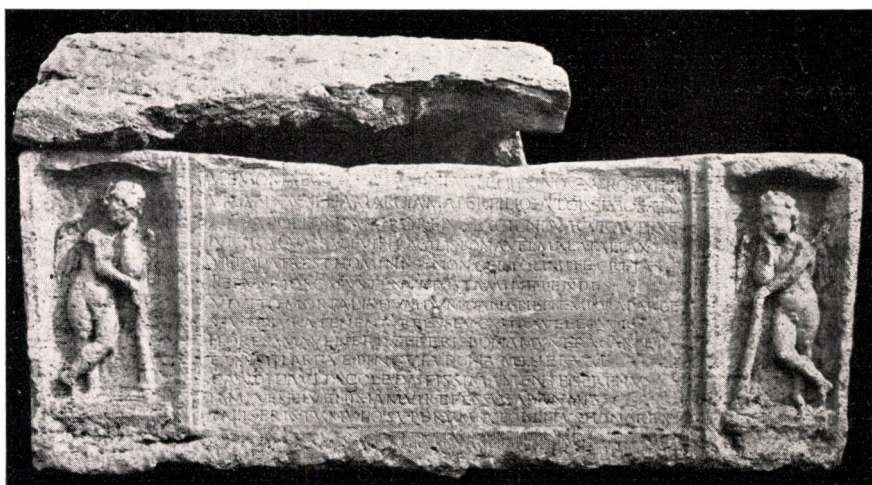
¹¹ Kiadatlan felvételek az Aquincumi Múzeumban.

¹² Az egyik sírkertből (Bécsi-u. 102. sz.) kikerült szarkofágot említi már Kuzsinszky, Aquincum. Ausgrabungen und Funde 1934. 67. old., lelt. száma 433. Az elhunyt Aur. Stratonicus a legio I. adiutrix katonája volt, aki Commodus új rendelkezése folytán már Pannonia inferior helytartójának vezérkarához tartozott. Nagy L. Bud. Rég. XII. 1937. 268. old.

¹³ Nagy L., Pannonia Sacra, Szent István Emlékkönyv, 128. old. E helyen is kifejezem köszönetemet a háztulajdonosoknak, Szabó I. Géza és Rónai Ferenc uraknak, valamint Pásztor Zoltán építész úrnak, akik nagy megértéssel segítségemre voltak ezen emlékek megmentésénél.

¹⁴ E szokásra v. ö. Nagy L., Az aquincumi múmiatemetkezések. Diss. Pann. Ser. I. 4.

a) *A feliratos szarkofág* (104. kép) ládája szépen kidolgozott, a fedele durva, eredetileg talán nem is tartozott hozzá. Hossza 2.32 m, szélessége 1'12 m, magassága 0'87 m, a vastagsága csak 0'18 m. Belsejében a jobb keskeny oldalon fejpárnát hagytak meg a nyers kőből. A fedél legnagyobb magassága 0'35 m. A feliratos mező két oldalán fülkében egy-egy posztamensen álló szomorkodó ámor fáklyára támaszkodik. A szarkofág előoldalát festéssel díszítették. A fülkék háttere világoskék, finom mészgipsz-alapon. Kedvelt háttérszín, mint azt a dunapentelei Herakles és Alkestis festett reliefjén is láthatjuk. Ebből a kék háttérből



104. kép. Az óbudai verses feliratú szarkofág.

fehér színnel tűnik elő a két ámoralak, s valószínűleg gyengédsárgás szín-
nel, ganozisszerűen igyekeztek enyhíteni a gipsz élettelen fehér színét.

A feliratos mezőt fehér gipsszel vonták be, a betűk mélyedéseiben a festéknek semmi nyoma. A vésés által hozták ki a betűk fény- és árnyékhatásait. A betűkre vonatkozólag megjegyezhetjük, hogy az első három sor betűi magasabbak (3–3'5 cm), a negyedik sortól kezdve a betűk kisebbednek (3–2'5 cm-ig). A betűk között a második sor *X*, a harmadik *I*, és a *Q* betűknek van elnyújtott végződésük. A ligatúrák egyszerűek. A tizedik sor első pár betűjétől eltekintve, a felirat könnyen olvasható¹⁵ (105. kép).

¹⁵ Dr. Nagy Tibor volt szíves számomra átírni, s e helyen is köszönetemet fejezem ki.

Olvasása :

- Memoriae Q oni, mil(iti) coh(ortis) (milliariae)*
[nov(a)e Suror(um), stip(endiorum) III.,
vix(it) ann(os) XX. Aelia Marcia mater filio dulcissimo
Appollonia soror eius faciendū curaverunt.] [et Aelia
Lubrica quassa levis fragilis bona vel mala fallax]
5. *vita data est homini — non certo limite cretae*
per varios casus tenuato stamine pendes.
Vivito mortalis dum dumdant tibi tempora Parc(a)e
seu te rura tenent urbes seu castra vel (a)equor
flores ama Veneris Cereris bona munera carpe
10. *et fuisti (?) larga et pingua dona Minervae*
candida vita cole iustissima mente serenus
iam puer et iu(v)enis iam vir et fessus ab annis
talis eris tumulo superumque oblitus honores.

Az elhunyt neve hiányos.¹⁶ A *cohors milliaria nova Surorum*-ban szolgált három évig, fiatalon, húszéves korában halt meg. Az anyja és nővére igazi epicureista felfogásra valló sírfelirattal áldoznak emlékének. Az elhunyt neve előtt a *Q* nomenjének maradványa. Nővére neve, Apollonia, keleti, a kisázsiai Caria városából átvéve (több Apollonia is volt), akárcsak a női bennszülötteknél is gyakori a városnév (Solva, Annamata, Siscia stb.).¹⁷

A tíz sorból álló verset a következő első fordításban adom:¹⁸

«Múlékony, hányatott, könnyű, gyarló, jó vagy rossz, csalfa élet az ember osztályrésze, nem különíti azt el biztos határvonal. A változatos véletlenek közt vékony fonalon függ az ember élete. Éljetek halandók, míg-míg időt adnak a Párkák. Akár földműves, városi polgár, katona vagy hajós volnál, szeresd Venus virágait, szakítsd le Ceres áldásos ajándékait, élvezd Minerva bő és termékenyítő adományait. Tiszta életet élj, igazságos ésszel derülten, már mint gyerek, ifjú, majd férfi és fáradt öreg. Így leszel a sírban az égiektől is el(nem) felejtve».

¹⁶ Leo-n kívül *oni* végződésre v. ö. pl. CIL III. 2169.

¹⁷ Gyakori pannoniai használatára utalást találunk *Kuzsinszky*, Solva cikkében, Klebelsberg-Emlékkönyv, 1925.

¹⁸ Itt mondok köszönetet dr. Tomasz Jenő kedves barátomnak, aki az olvasásban segítségemre volt.

MEMORIAEQ
ONI·MIL·COH·NOVE·SVROR·STP·III
VIX·ANN·XX·AELIA·MARCIA·MATER·FILIO·DVLCISSIMO·E·ÆLIA·
APOLLONIA·SOROR·EIVS·FACIEND·M·CVRAVERNT
LVBRICA·QVA·SSA·LE·VIS·FRAGILIS·BONA·VEL·MALA·FALLAX·
VITA·DATA·EST·HOMINI·♀·NON·CERTO·LIMITE·CRETÆ·
PER·VARIOS·CA·SV·STENVATO·STAMINE·PENDES·
VIVITO·MORTALIS·DV·M·DV·M·DANT·TIBI·TEMPORA·PARCE
SEV·TERVRA·TENENT·VRBES·SEV·CA·STRA·VEL·EQVOR·
FLORES·AMA·VENERIS·CERERIS·BONA·MVNERA·CARPE·
EF·NISI·LARGA·E·PINGVIA·DONA·MINERVA·E·
CANDIDA·VITA·COLE·IVSTISSIMA·MENTE·SERENVS·
IAM·PVERE·IVENISIAM·VIRE·FESSVS·AB·ANNIS·
TALIS·ERIS·TV·MVLO·SVPERVM·QV·EOBLITVS·HONORES·

A sírfelirat verses részéhez, az egyes sorokhoz nagyjából sem találunk hasonlót a Buecheler-gyűjteményben.¹⁹ Előfordulnak egyes hasonló kifejezések, pl. «*rumperunt stemina Parcae*», melyek számos változathoz ismeretesek Statius, Lucanus stb. nyomán.²⁰ Az egész egy provinciális költő összetákolt szerzeménye, de élesen rávilágít az aquincumi és így a pannoniai III. század eleji lelkivilágra, jellemzően illusztrálja a szepulchrális vallásos élet kifelé való megnyilatkozását. Érdekes példája, hogy mikor már a stoicizmus vezet és a misztérium-vallások terjednek, tovább él nálunk az epicureizmus. Lehet, hogy a keleti utolsó fellángolás Pannoniáig szír közvetítéssel eljutott esetével állunk szemben. Az oinoandai Diogenes és Diogenianusra is gondolhatunk. Erre a verses sírfeliratokat gyártó irodára mehet vissza egy csíkvári felirat,²¹ melyet az ala I. Thracum egyik decuriója állíttatott feleségének.²² Verselésben s stílusban sok vonás köti össze azzal a szarkofágfelirattal is, melyet T. Ael(ius) Justus, a legio II. adiutrix hydraulariusus, víziorgonistája állíttatott feleségének, Aelia Sabinának, Aquincum eddig névleg elsőnek ismert énekes, lantpengető és orgonista művésznőjének.²³ A szarkofág készítésének ideje a III. század első évtizedeibe esik. Hasonló epikureista világszemléletet egy nicapolisi sírfeliraton találunk még.²⁴ Itt jegyezzük meg, hogy Pannonia területén Aquincum környékéről ismerjük, ha nem is a legtöbb, de a leghosszabb verses sírfeliratokat. Szám tekintetében Carnuntum vezet.²⁵ A mi sirversünk a nyugati tartományokban nem az első, mely szír katona emlékét őrzi. Mainzból ismeretes Paulla sírköve, melyet a *Cohors Surorum*-ban szolgáló apja, Tiberius Julius Selvanus állíttatott, de a verssorok ott már kis változattal ismeretesek voltak.²⁶

b) *Felirat nélküli szarkofág.* (106. kép.) Az előbbitől sok tekintetben elüt. Hossza 2'32 m, szélessége 1'10 m, magassága 0'90, vastagsága 0'16

¹⁹ Buecheler, *Carmina latina epigraphica* I—III.

²⁰ Buecheler, II. 3, 1997. 2. sor.

²¹ CIL III. 3351.

²² Korára v. ö. újabban Wagner: *Die Dislokation* ... 70. old. 457. jegyzet.

²³ CIL. III. 10,501., Buecheler, 489. Teljes irodalma Nagy L. Az aquincumi orgona, 1934. 9. oldalon. Verselési szempontból külön érdeklődésre tarthat számot Hildebrandt tanulmánya: *Rhetorische Hydraulik*, *Philologus*, 65, 1906. 428. I. old. stb.

²⁴ CIL III p. 992 ad n. 754.

²⁵ Braun, *Grabepigramm aus Carnuntum*, *RLiÖ.* 1937. 99—106. old. Ugyanitt a kétnyelvű, görög-latin sirversek irodalmát is adja.

²⁶ Hans Klumbach, *TUMULI COGNOSCERE CASSUS*. Festschrift für August Oxé 1938. 124. skk.

m. A sírláda teteje peremes, hogy a hasonlóképpen megmunkált fedél hozzáilleszkedjék és jobban zárjon. Ezt elősegítette még az is, hogy a fedelet finom mészhabarcossal is odaerősítették, és keskeny oldalain ólomkapcsokkal zárták le. Fedelet laposan menő háztetőt utánoz, de akroterionok és antefixek nélkül. A fedelet később feltörték, a sírt kirabolták. A csontoknak is csak kevés maradványát találtuk. A sírláda a homlokoldalon és a fejpárna felett kerek lyukakat véstek be. Ez a szokás jellemző az ókeresztény temetőkben és keleten. Az ilyen lyukak a hullalé levezetésére szolgáltak.²⁷ Az előoldal feliratos mezeje



106. kép. A szír családi sírkert felirat nélküli szarkofágja.

üres. Két oldalán félkörlezárasos fülkékben szomorkodó, fáklyára támaszkodó génuszok állnak, jellegzetes hajviselettel.²⁸

A két szarkofágot erős stílusbeli sajátosságok két különböző műhelybe utalják. A feliratos szarkofágnál a fülkék felső részén a sajátos barokk keret jelentkezik.²⁹ A kis ámorok posztamensre való helyezése eredetileg keletről jövő, s Rodenwaldt szerint egyenesen kisázsiai művészeti örökség.³⁰ Így e darabunkon a keleti elemek erősen vegyülnek a kelta örök-

²⁷ V. ö. Nagy L., *Pannonia Sacra* 132. old., további irodalommal.

²⁸ Hasonlók Nagy L., *Arch. Ért.* 50, 109. old.

²⁹ *Arch. Ért.* 50, 108. old. 3. jegyzet.

³⁰ V. ö. Nagy L., *Peltadiszítés a pannoniai köemlékeken*, *Arch. Ért.* 42, 1928. 88. old. 68. jegyzetben irodalom.

ségű barokk formákkal. Viszont meg kell jegyeznünk, hogy az ámorokban igen szép, pannoniai műgyakorlatból nézve, Róma városi és északitáliai

típusokat kapunk.

A másik, a felirat nélküli szarkofág mindenestre fiatalabb, ha nem is sokkal, de egy-két évtizeddel. Ezt elárulta már a sírkertbe való helyezése is. Mivel már két koporsó volt az aránylag kisméretű sírkertben, az utóbbit nem is látták el felirattal, mert elolvasni úgy sem lehetett volna. Valószínűleg a sírkert falába a koporsó homlokoldala felőli részen egy kis négyszögű sírfeliratot falaztak be.³¹ Ez a szarkofág felépítésében, a ládaperem kialakításában szorosabban követi a keleti mintaképeket.³² A génusok tartása, proporciójuk, a fáklyák és koszorúk feltűnő stilizálása a keleti csontfaragványokkal és a bronzművesség trébelt darabjaival mutatnak szoros összefüggést.

Aquincum tarto-



107. kép. A szír cohors téglabélyegei.

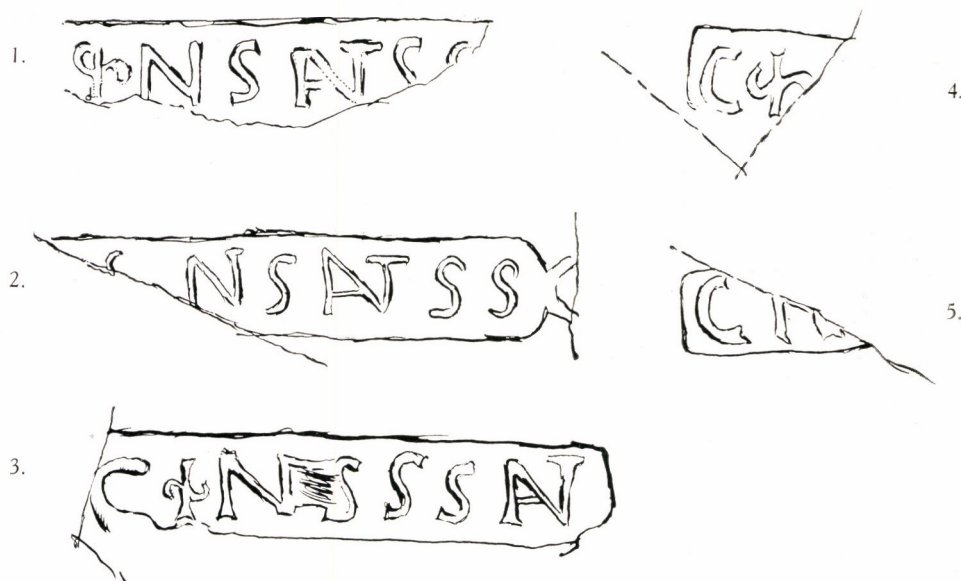
1—2. sz. Aquincumból, 3—5. sz. Szentendréről.

³¹ Ilyen kisméretű sírfelirat ismeretes Szentendréről is (Arch. Ért. 50, 106. old. 62. kép), a szír cohors katonája faragtatta.

³² Lásd Rodenwaldt, Der Sarkophag Cafarelli (83. Winckelmannsprogramm 1925.) 3. skk. old. Arch. Ért. 42, 1928. 83. skk. old.).

mányi székvárosi jellegénél fogva jobban tudta magához láncolni a gazdag keleti települőket. A Daru-utcai szír családi temetkezés is bizonyítja ezt. Fel kell tennünk, amint arra már Cumont is rámutatott,³³ hogy minden nagyobb helyen, ahol tömegesen fordultak meg, collegiumokat alkottak. Ilyen collegiumuk lehetett Aquincumban is.³⁴

3. *Téglabélyeg* (108. kép 2. szám), előkerült a III. kerület Szőlőkert-utcában (Lelt. száma 1928.6/3. Aquincumi Múzeumban). E helyen a fővárosi csatornafektetési munkálatok alkalmával igen sok katonai bélyeg került elő. Feloldása [*c(ohors)*] (*milliaria*) *n(ova)* *S(eve-*



108. kép.

A szír cohors téglabélyegei. 1. Nagytétény, 2—3. Óbuda, 4—5. Csillaghegy területéről.

riana) *Ant(iochiensium)* *S(urorum)* *s(agittariorum)*.³⁵ Bélyegünk meg-
egyezik a szentendrei táborban talált bélyegek 10. típusával (114. kép,
10. szám).

4. *Téglabélyeg* (107. kép 1. szám, 108. kép 3. szám) előkerült a III.
kerület Vihar-utcában a 25—26. számú házak építésekor (Lelt. száma

³³ Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme Romain*. Paris, 1929. 99. old.

³⁴ Brelich, *Laureae Aquincenses* 76. old. Erről bővebben a második részben Aquincum kiadatlan keleti emlékeinek ismertetésekor óhajtok értekezni.

³⁵ Már említi és rajzát hozza Szilágyi, *Inscriptiones tegularum Pannonicarum*. 93. oldal, XXV. tábla, 61. sz.

1931. 21/1., az Aquincumi Múzeumban). 1. Feloldása : *c(ohors) (milli-
aria) n(ova) S(everiana) S(urorum) s(agittariorum) Ant(iochiensium)*.
Ez a bélyeg a szentendrei táborban csak egy példányban fordult elő, s
ezt a tábor felásott északi
tornya mellett épült paplakás
falába helyeztettem el.



109. kép. A szír csapatnak 230-ban állított szobortalapzata Szentendréről.
Nemzeti Múzeum.

III. CSILLAGHEGY.

A Kossuth Lajos-üdülő-
part 59. szám alatt fekszik a
Duna csónakház egy meglehe-
tősen kiemelkedő ponton. Ezen
a helyen 1934. év decemberé-
ben egy kisméretű római őrtorony
kiszedett falnyomaira
akadtunk, s fel is ástuk.³⁶ A
keletpannoniai őrtornyok kis-
méretű, s egyszerű négyszöges
formáját mutatta. Egyező volt
a csillaghegyi OHK csónak-
háza területén (Kossuth Lajos-
üdülőpart 21. szám) feltárt őrtor-
onnyal. Ez az utóbbi I. Va-
lentinianus idejében épült,
mint a többszáz, ott talált
téglabélyeg is bizonyította.
Kis őrtornyunkat (*burgus*)
ennél korábbi időben emelték.
Commodus ismeretes burgus-
építkezéseinek korából szár-
mazik.³⁷ Korát pontosan meg-
határozhatta az építési tech-
nika is, mely silányabb I. Va-

lentinianus erőépítési tevékenységének kifogástalan, masszív fel-
építésénél. A burgus területén kiásott téglabélyegek a legio II. adiutrix

³⁶ V. ö. Nagy L., Bud. Rég. 12, 1937. 272. old.

³⁷ Korára v. ö. a Commodus-féle burgusfeliratokat, Ritterling, Arch. Ért. 41, 1927. 74—75. old.

korai idejéből valók (II. század vége, III. század eleje).³⁸ Ezekkel a téglákkal együtt találtunk két kis téglatöredéket cohorsunktól is (108. kép, 4–5. számok). Bélyegek előfordulása a legio II. adiutrix bélyegeivel együtt, azt is bizonyíthatja, hogy a III. század első felében ez a cohors is kivette részét, ha nem is a burgus felépítésében, de legalább is részleges őrsegtartásában. Bélyegek nagyon kis töredékek, de megállapítható, hogy a szentendrei típusokkal egyezők. Ez a kis burgus már nem állott I. Valentinianus korában, még a III. század folyamán hagyták sorsára.³⁹

Commodus korában az Aquincum-környéki *ripa* (limes) megerősítését két felirat is bizonyítja. Az egyik Csillaghegygel átellenben a Duna balpartján, Rákospalotán került elő egy Árpádkori templom romjaiból több feliratos kővel egyetemben.⁴⁰ Eredetileg a Rákospatak torkolatánál az aquincumi castra kis hídfőállásában állhatott.

Pomáz. Lásd Pócsmegyer alatt.



110. kép. Oltárkő, CIL III 15170.

Szentendre, Városháza.

³⁸ Szilágyi, idézett m. VII. tábla, 91. stb. számok.

³⁹ Ezen kis burgus részletes ismertetését abban a dolgozatomban adom, melyben a *Limes Pannonicus*-nak Szentendrétől Budafokig terjedő részével foglalkozom. A burgus kerámiai leletei is kétséget kizárólag alátámasztják kormegállapításainkat. Előkerült egy pannoniai Resatus-jellegű benyomott kis szürke táltöredék és több vörös- és barnafestésű edénytöredék. Korban nem mennek túl a III. század közepénél. A Resatus darab adja a terminus postquem. Resatus működési korára v. ö. Nagy L., Az óbudai ókeresztény cella trichora a Raktár-utcában. 1931. 52. sk.

⁴⁰ Kuzsinszky, Aquincum. Ausgrabungen und Funde 1934. 200. old.

IV. SZENTENDRE.

1. Szoborbázis töredéke CIL III. 3638. Felirata : ... *aug(usto) pont(ifici) | max(imo) trib(uniciae) potestatis VIIII co(n)s(uli) III p(atri) p(atriciae) coh(ors) I. (milliaria) n(ova) S(everiana) S(urorum) s(agittariorum) | devota nu|mini eius*. Kr. u. 230.

2. Szoborbázis felirattal, az előbbi párja (109. kép) CIL III. 3639.



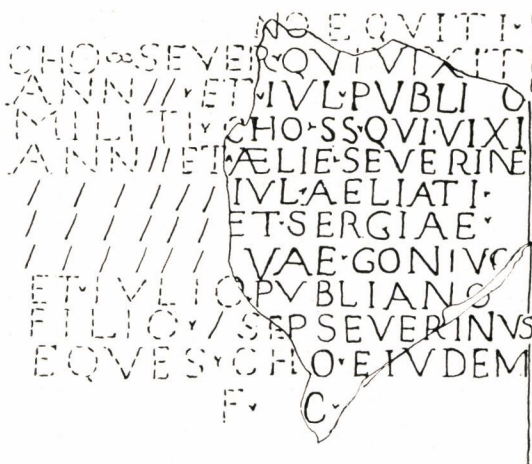
111. kép. Sírkő a szentendrei tábor déli tornyából.
Szentendre, Városháza.

Felirata : *Juliae | Mameae | Aug(ustae) matri | d(omini) n(ostri) invicti | imp(eratoris) Severi | Alexandri | p(ii) f(elicis) Augusti | et castrorum | coh(ors) I. (milliaria) n(ova) S(everiana) S(urorum) s(agittariorum) | devota nu | mini eorum*. Ezt a szoborbázist 1809-ben találták, s képét azért mutatjuk be, mert a cohors emlékeinek felsorolásánál ez képviseli a leghivatalosabb emléket, s egyben a Kr. u. 230 év körül dolgozó aquincumi kőfaragóműhely jellemző terméke.

3. *Oltárkö.* CIL 3640 = 15,170 (110. kép).⁴¹ Felirata: [J(ovi) o(ptimo)] m(aximo) | pro salu | ... T(itus) | Jul(ius) Vale(n)s | m(iles) coh(ortis) m(illiariae) n(ovae) | S(everianae) S(urorum) s(agittariorum) et suis | v(otum) s(olvit) l(aetus) m(erito).

4. *Sírkőtöredék*, kiadatlan (111. és 111 a kép). 1935-ben a tábor déli középtornyának feltárásakor beépítve találtuk.⁴²

Sajnos, hogy ez az egyik legértékesebb kövünk ilyen csonkán került elő. Nagy a valószínűsége, hogy a tábor további feltárásakor darabjai előjöhetnek. Hiányzik a sírkő felső része: a lezárás, képmező és a feliratnak több főbb sora és az egész bal része. A feliratot kettős hornyolt keret szegélyezi. Értékes azonban katonai felszerelési szempontból a felirat alatti keskeny képmező, mely a szír cohorsnak egy lovasát mutatja be. A lovas alakja elmosódott, annál jobban maradt meg a fenyergelt lova, melynek kantárszárát jobbkezával fogja. Baljában íjját tartja, mely embernagyságú. Az íjj alakja sajátos, a szír csapatokra jellemző formát mutatja.⁴³



111 a. kép.

A felirat, mivel több mint a fele hiányzik, nem biztosan olvasható. Különösen nagy kár, hogy a cohors nevét nem találjuk kiírva, csak a megmaradt második sorból következtethetünk rá:

Feloldása:

[.....]no [equiti] |
[c(o)ho(rtis) (milliariae) Seve]r(ianae), qui vix[it] |
[ann(os)... et] Jul(io) Publio |

⁴¹ Újabb az Aquincumi Múzeumból visszaszállítottuk a szentendrei városházi lapidariumba.

⁴² Jelenleg a szentendrei városháza udvarán található.

⁴³ H. van de Weerd, Laureae Aquincenses 241. old. 90. jegyzet.

- [mil(iti)?] c(o)ho(rtis) s(upra) s(criptae), qui vixi[t] |
 5 [ann(os) . . . et] Aeli(a)e Severin(a)e |
 [matri et] Jul(io) Aeliati |
 [patri?] et Sergiae |
 [Conser?]vae coniugi |
 [et Jul(io)] Publano |
 10 [fil(io)?] Sep(timius) Severinus |
 [eques c(o)h]o(rtis) eiu(s)dem
 [f(aciendum)] c(uravit).

Jelenleg a tizenkettedik sor teljesen hiányzik. Kiásáskor a c(uravit) c betűje megvolt. Feliratunk két neve előjön egy másik szentendrei sírkövön is, s így a kettő egybevetésével oldottuk fel feliratunkat.

5. Szarkofág feliratos oldalrészlete. Ismertettem az Arch. Ért. 50, 107—109. oldalain. Felirata: D(is) M(anibus) | Ael(iae) Severin(a)e Sep(timius) Seve | rinus eques matri | viv(a)e fecit. Jeleztem e felirat első ismertetése alkalmával, hogy ezen síremlék állítója valószínűleg a szír cohorsban szolgált, mert már akkor gondoltam a rokonságra és egyezésre előbbi kövünkkel kapcsolatban. Most már nem kétséges, hogy azonos személyekkel van dolgunk. Sept. Severinus eques az egész családjának állított közös sírtáblát a sírkertjük falába. De a kerten belül külön szarkofág is állott, így pl. az, melyet anyjának még életében készíttetett.

6. Befalazásra szolgáló kis sírtábla. Ismertettem az Arch. Ért. 50, 106—107. oldalain. A sírkő állítójaként Ael(ius) Ins[uper]us dec(urio) szerepel közelebbi megjelölés nélkül, de nagy a valószínűsége, hogy a szír cohorsban katonáskodott.

7. Téglabélyeg. CIL III 3775.6 Rómer Flóris találta a tábor területén.⁴⁴ Két betű maradt meg: CN.

V. LEÁNYFALU.

1. Oltárkő. CIL III. 10,581. Felirata: J(ovi) o(ptimo) m(aximo) | M(arcus) Aur(elius) Pris(cus) sig(nifer) coh(ortis) I. (milliariae) novae | Severianae Surorum sag(ittariorum) | v(otum) s(olvit) l(aetus) m(erito).

⁴⁴ Arch. Közl. 4, 57.

2. *Sírkőtöredék*, kiadatlan (112. kép). Az Aquincumi Múzeumban őrzik, leltári száma 491. Két összeillő darabból áll, s megmaradt a felirat három alsó sorának baloldali töredéke. Anyaga budakörnyéki (Kalász) mészkő. A feliratot keret fogja körül, mely — mint a baloldalon látható — barokkos trombitamustrával díszített.



112. kép. Sírkőtöredék Leányfaluról.
Aquincum, Múzeum.

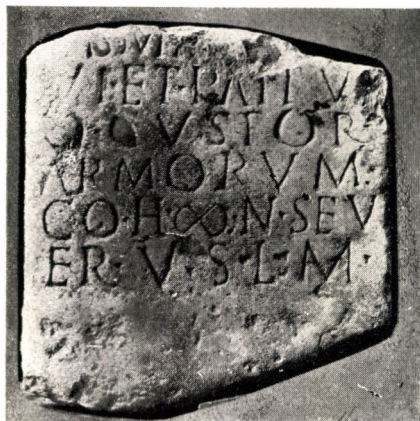
Megmaradt szélessége 60, magassága 37, vastagsága 12 cm. Eredetileg hossza 120—130, magassága 60 cm lehetett, s mint ilyen közepes nagyságú sírkő volt. Ilyeneket illesztettek a III. században is divatozó sírkertek (*area macerie cincta*) falaiba.

Feloldása:

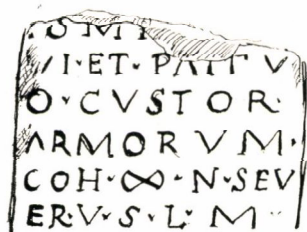
[.....*mil(iti) c(o)ho(rtis)*] | (*milliariae*) *n(ovae) S(everianae)*
S(urorum) s(agittariorum), stip(endiorum) ... vix(it) ann(os)] |
XLII. L[?..... mil(es)] | c(o)ho(rtis) s(upra) s(criptae)
her[es faciendum cur(avit)].⁴⁵

Ezt a sírkőtöredéket még Kuzsinszky Bálint találta 1915. év október havában több más feliratos emlékekkel együtt, mikor a leányfalusi Jackli, most Pekár-villa előtt a terepet egyengették. Ez a hely egy kis dombszerű kiemelkedés, nagyszerű kilátással a Dunára. A IV. század végén I. Valentinianus korában ide egy kis burgust építettek, s ehhez kőanyagnak felhasználták a környéken található régebbi feliratos kőemlékeket. Kuzsinszky kiszabadította az őrtornyot, mely bemondása szerint 6—8 m széles és ugyanolyan hosszú lehetett. (Feljegyzései eddig még nem kerültek elő.) Egyik oldalán volt a bejárat, s innen több lépcső vezetett

⁴⁵ A második sort a pócsmegyeri kő nyomán (*milliariae*) *n(ovae) Sever(ianae) stip(endiorum) ... vix(it)-re* is feloldhatjuk.



113. A pócsmegyeri oltárkő.



113/a kép.

le, így ő pincének nézte. Gazdag keramiai anyag került innen elő, sok vaseszközzel együtt. Az edények telve voltak égett gabonával, s a megszenesedett gerendák is megmaradtak. A burgus 400 körül pusztult el. Kerámiai leletével foglalkozott Alföldi András.⁴⁶

VI. PÓCSMEGYER.

Kiadatlan oltárkő töredéke.⁴⁷ (113 és 113 a kép.) Feliratát fénykép után tudom csak adni. Az első két sor hiányos.

s m i(?)..... |
vi et pai(?)tu |
o custor |
armorum |
coh(ortis) (milliariae) n(ovae) Sev |
er(ianae) v(otum) s(olvit) l(aetus) |
m(erito).

Az első két sor feloldásánál kétféle gondolat is felmerülhet. Az első sorba [I(nvicto)] S(oli) Mi[thrae] és más istent tehetnénk, de akkor nem volt kitéve az állító neve. Esetleg számolhatunk két idegen katona nevével is, csak akkor *custor(es)* és *s(olverunt)* szerepelne.

VII. DUNABOGDÁNY.

Dr. Paulovics István említi, hogy e cohorstól téglabélyeg került elő, a Cirpi castellum ásatásainál.⁴⁸ Dunabogdányban őrizték a mult

⁴⁶ Alföldi, Leletek a hún korszakból (Archaeologia Hungarica 9, 1932), 51. sk.

⁴⁷ 1916-ban a Nemzeti Múzeumban volt lefényképezés végett, mint Berczeli Harry ügyvéd tulajdona. A követ a levelezés szerint 1918-ban visszaküldték tulajdonosának. R. l. n. 109/1916. A Nemzeti Múzeumban, mint Pomázon talált követ könyvelték el. Újabb érintkezésbe léptem Berczeli Harry ügyvéd úrral, aki tisztázta a kő pócsmegyeri eredetét.

⁴⁸ Paulovics, Il limes romano in Ungheria... Sep. p. 11. Az ásatás leletanyaga nincs kiadva. Szalay Ákos (Arch. Hung. X.) nem említi.

század végén a CIL III. 10,581. számú oltárkövet, melyet azonban Leányfaluban találtak.

VIII. VISEGRÁD.

Kis *feliratos töredék*. CIL III. 10,587. Találták a középkori királyi vár romjai közt. Valószínűleg, mint építőanyagnak való kőtörmeléket hozták a közelből. Az egyik sorában a cohors nevének töredéke olvasható. *coh(ors) I. nova[.]*.

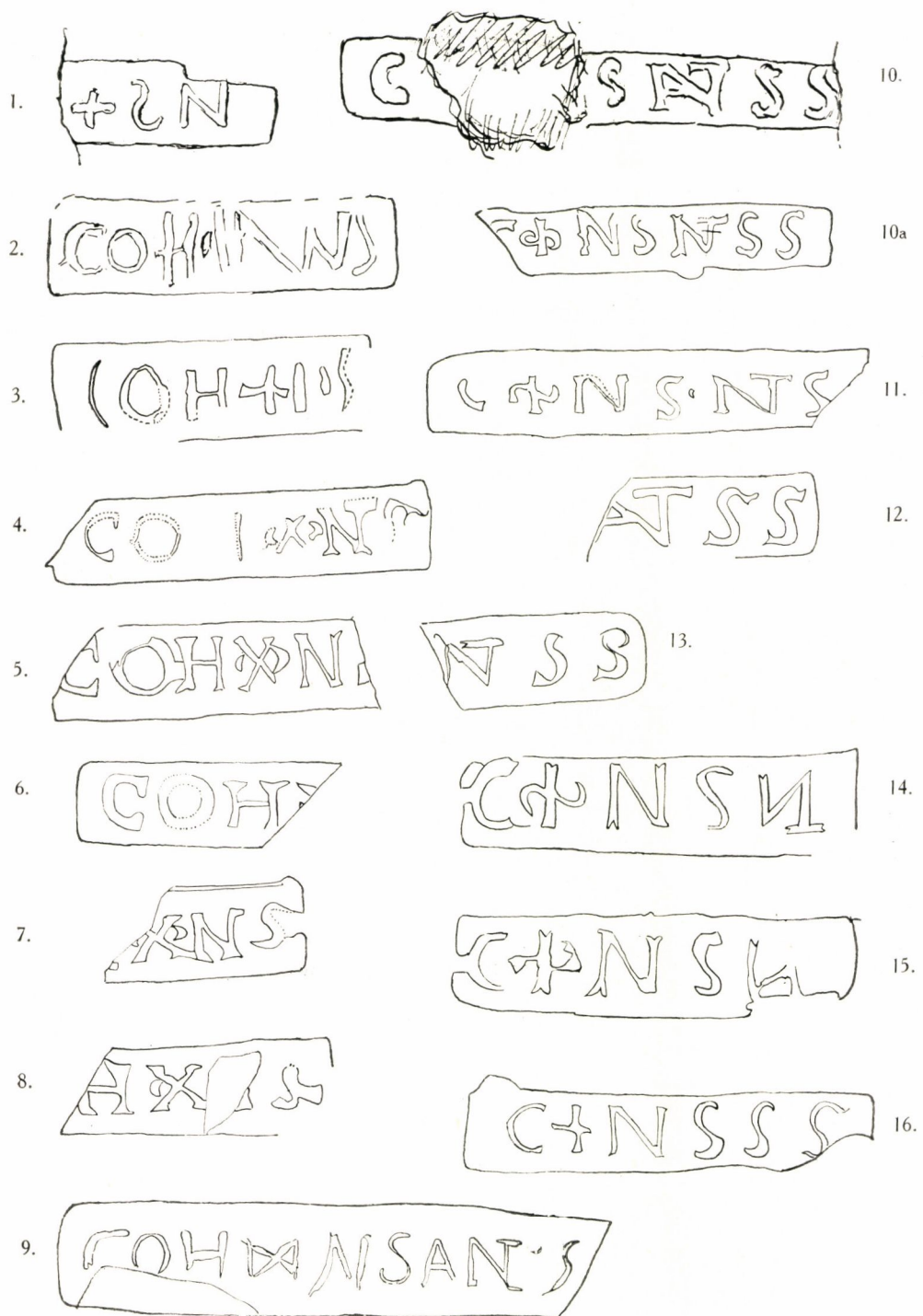
*

A szentendrei tábor területén belül a szír cohorsnak körülbelül 100 darab jelzett tégláját találtuk. Rómer egy kis töredéket (CN ... = CIL III 3775.6.) ismertetett csak, de feloldását nem ismerte. Az újabb téglabélyegeket a tábor területén a rigolirozás alkalmával kidobott kövek közül szedtem fel már 1929. évtől kezdve. Egypár darabot dr. Péchy Henrik szkv. folyamór ezredorvos gyűjteményében találtam, míg a többiek rendszeres ásatásból kerültek ki.⁴⁹

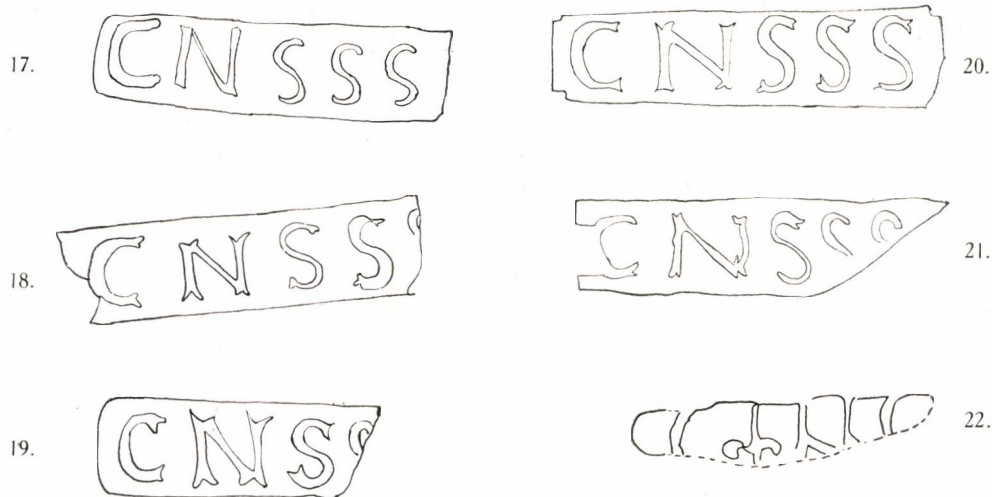
A bélyegek lelhelyeinek rétegvonala a Diocletianus-kori átépítés alá esik. Korban datálhatók, de csak kis, szűk idő közé szoríthatók. A felső rétegben talált cohors-bélyegek az újabb kerti munkálatok alkalmával kerültek felülre. A tábor területén előkerült bélyegtypusokat a 114—115. számú képeinken adjuk. Összesen 22 számot adunk, de ezek közt ismétlések is előfordulnak. A bélyegző anyaga égetett agyag volt, fa- vagy vasbélyegzőt nem használtak.⁵⁰ A bélyegzőket, ha nem is hosszú időn át, de nagyméretű pecsételéskor használták, s ez magyarázza meg, hogy egyiknek-másiknak sarka letöredezett (14—15, 20—21 számúak). A bélyegeket időbelileg szétválasztani nem lehetett. Sem fejlődési sorrendet, sem névváltoztatásra vonatkozó véglegesen kialakuló használatot eddig nem állapítottunk meg. Ezt részben azzal tudom magyarázni, hogy a tábor belsejében még rendszeresen nem ásattunk, csak a falak és tornyok területén s így évtizedekre menő rétegrajzok nem állanak rendelkezésünkre.

⁴⁹ A téglabélyegek egy része a szentendrei városházán, egy darab a Hadtörténeti Múzeumban, több darab Péchy Henrik gyűjteményében, a többi egyelőre az Aquincumi Múzeum raktárában található. Egy téglabélyegyet, az egyik aquincumi lelőhelyű darab ép példányát Vajda István ref. lelkész háza falába, a tábor északi tornyával szemben falaztattam be.

⁵⁰ Egy ritka bélyegző ilyen anyagból már ismeretes volt Aquincumból. *Kuzsinszky*, Bud. Rég. 11, 1932. 46. old. 27. kép.



114. kép. A szír cohors bélyegtípusai a szentendrei táborból.



115. kép. A szír cohors bélyegtípusai a szentendrei táborból.

Téglatípusaink feloldása :

1. (milliaria) S(urorum) n(ova)
2. coh(ors) I. (milliaria) n(ova) S(urorum)
3. coh(ors) I. S(urorum)
- 4—8. coh(ors) (milliaria) n(ova) S(urorum)
9. coh(ors) (milliaria) n(ova) S(everiana) Ant(iochiensium) S(urorum)
- 10—13. c(ohors) (milliaria) n(ova) S(everiana) Ant(iochiensium) S(urorum) s(agittariorum)
- 14—15. c(ohors) (milliaria) n(ova) S(urorum) Ant(iochiensium) (retr!)
16. c(ohors) (milliaria) n(ova) S(everiana) S(urorum) s(agittariorum)
- 17—21. c(ohors) n(ova) S(everiana) S(urorum) s(agittariorum).
22. c(ohors) (milliaria) n(ova) S(everiana)...

Cohorsunk nevét pontosan adja a CIL III 10,581. számú oltárkö: coh(ors) I. (milliaria) nova Severiana Surorum sag(ittariorum). Több feliraton ennek csak a rövidítése szerepel. Így az I. jelző nélkül CIL III. 3638—3639, 3640 = 15,170. A pócsmegyeri kövön coh(ors) (milliaria) n(ova) Sever(iana)-t olvasunk, s így bontjuk fel a lovas ábrázolású kiadatlan szentendrei sírkövet is. Az aquincumi szarkofág coh(ors) (milliaria) nov(a)e Suror(um)-ot ad.

Egy tétényi (CIL III 3398) sírkő csapatjelzése coh(ors) (milliaria)

n(ova), egy aquincumié pedig (CIL III. 3545) *coh(ors) n(ova)*. Téglabélyegeink adják a cohors teljes nevét, s csak ezeken szerepel az *Ant(io-chiensium)* jelző.⁵¹

A cohors történetéről már pár szóval megemlékezett Cichorius⁵² és Kuzsinszky⁵³ is. Cichorius szerint ez a cohors egy késői formáció, melyet a régebbi *coh I. Surorum*-tól, minden valószínűség szerint a mauretaniaitól a *nova* melléknévvel különböztettek meg.⁵⁴ Kuzsinszky írja, hogy «a *Severiana* jelzőt Alexander Severus császártól kapta, s így ezen császár előtt még nem lehetett Ulcisia Castrában». Wagner⁵⁵ helyesen ismerte fel, hogy a «nova» jelző és a császárnévnek, «*Severiana*»-nak a nemzetséget jelző «*Surorum*» előtt való kitétele nem díszjelzőt jelent, hanem magára a cohorsot alapító császárra, Severus Alexanderre vonatkozik.

Severus Alexandernek a Középduna vonalának megerősítése és rendezése körül végzett nagy szerepét a mérföldkövek bizonyíthatják.

Szentendrén került elő többedmagával a CIL III. 3738. számú mérföldmutató Kr. u. 230-ból. A csapattest megnevezése nélkül, maga a császár állíttatja helyre az utat és emeltet új milliariumot. Ezen évben állít a szír cohors két császárszoborhoz való bázist is (CIL III. 3638—3639) a szentendrei tábor parancsnoki épületében. Úgy látszik, hogy a tartományi központból, Aquincumból, minden irányban ez évben történt egy nagymérvű útjavítási intézkedés, melynek feliratos bizonyítékait ismerjük Mursa (CIL III. 3707, 3708, 3715, 3719, 3721 stb.) és Brigetio felé (3747, 13,499). Egy kiadatlan mérföldmutatót találtam legutóbb ezen évből Újpesten, a Bodrog-utca 9. számú ház udvarán, mely *(ab) Aq(uinco) m(illiaris) p(assuum) III.* jelzetű, s az Aquincumból az Ulcisia castra felé vezető úton állott eredetileg a Római-fürdő és Csillaghegy között. Ugyanezen évben javítják át az aquincumi polgárvárosból, esetleg castrából kiinduló utat is Üröm község mai területén.

Ez az új útépités Aquincum környékén nehezen választható el cohorsunk működésétől. Alexander Severus alatt olyan szerepet tölt-

⁵¹ Így említi már Wagner id. m. 187. old. s idézi a Gráfnak adott feloldásomat (Geographie Pannoniens 101. old. I. jegyz.).

⁵² Cichorius, PWRE, cohors címszó 334.

⁵³ Kuzsinszky, Ókori Lexikon II. 1119. old.

⁵⁴ Cichorius cohorsunkkal hozza kapcsolatba a CIL 3641. számú felíratot, de Domaszewski új olvasása szerint (CIL III. 10,654.) Philippus és Marcia Otacilia nevével ellátott mérföldmutató.

⁵⁵ Wagner, id. m. 187.

hetett be, mint korábban a *cohors VII. Breucorum*, melynek emlékei, téglabélyegei mindenütt feltalálhatók Pannonia inferior területén, vagy akár a Brittoni építkezéseinek nyomai Germániában.⁵⁶

Cohorsunk rövid ideig állomásozott Szentendrén. Hogy mikor vonták vissza, vagy helyezték át, arra egyelőre adatokkal nem rendelkezünk. Lehet, hogy a szír császár Pannoniából való elvonulásakor, mint testőrezredet elvitette, de ettől kezdve vidékünkön tartózkodásának semmi nyoma sincsen. Philippus alatt (244—249) már a legio II. adiutrix különítménye állít feliratot császáranak.⁵⁷

Cohorsunkat említi egy új dolgozat is, mely az íjjászcsapatokkal foglalkozik.⁵⁸ Egy katonai diplomán, mely 121. és 128. évek közé datálható, szerepel először a *coh. I. Syrorum sagittaria milliaria*. Hogy azonban a szentendrei csapattest ettől származna, az új (*nova*) jelzővel, ez kétséges. Az intercisai szír cohors alakulása a II. század második felében történt.⁵⁹ S ezen időszaktól kezdve állandó megszálló csapatteste Dunapentelének, s még a III. század közepén is az újoncozását Hemesából kapja.⁶⁰

A SZENTENDREI TÁBOR EMLÉKEI.

Szír cohorsunk legtöbb emlékét *Ulcisia castra* táborában találtuk. Ez szükségessé teszi, hogy bővebben foglalkozzunk a tábor történetével is.

A tábor Szentendre egyik kiemelkedő részén terül el a 118'1 Δ -tól keleti irányban. A tábor keletelése nem egészen észak-déli irányú, a terephez alkalmazkodva é.-k.-re eltér. A tábor alatt, attól keletre a Bükös nevű kis patak torkollik a Dunába, déli oldalán a Római sánc-utca halad, mely az egykori táborároknak felel meg. Délkeleti oldalán, a falon kívül épült az új polgári iskola, s mellette van a régi temető kertje. A tábor keleti oldalán fut a Paprikabíró-utca, mely részben a táborároknak felel meg, majd hirtelen a terepalakulás meredek partot mutat. A tábor északi oldalán ma is egy dűlőút halad. A tábortól közvetlen délre,

⁵⁶ Drexel, Germania, 6, 1922, 24 sk.

⁵⁷ Kuzsinszky, Arch. Ért. 43, 1929. 48. skk.

⁵⁸ H. van de Weerd — Lambrechts, Note sur les corps au haut empire. Laureae Aquincenses 231, 234. old.

⁵⁹ U. az, 231. old.; J. Cantacuzène, Musée belge 1927. 163—169. old.

⁶⁰ Hekler, Öst. Jhefte 15, 1912. 184. s köv. old. — Paulovics, Intercisa (Arch. Hung. II.) 68. sk.

a Római sánc-utca másik oldalán, kezdődik már a későrómai temető. A tábor helyén még évtizedekkel ezelőtt is csak szőlő volt, mint ilyent



116. kép. A szentendrei tábor déli tornyának részlete.

látta Rómer, aki gyakran megemlékezett róla,⁶¹ s jegyzőkönyveiben is szerepel a tábor rajza.⁶²

A legrégebbi irodalmi említést az angol utazó, Pccocke kézírata fel-

⁶¹ Rómer, Arch. Ért. R. f. 4, 1870, 224. old. ; Arch. Ért. 1877, 73. old.

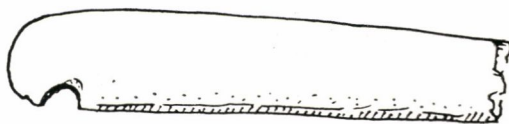
⁶² Szentendrei római castellum Pajor szőlőjében. Vázlatát adja Rómer, hagy. jgyk. XIII, 89. old. Idézi Gerecze, A műemlékek helyszínrajzi jegyzete és vázlata. (Magyarország Műemlékei II., 635—636. old.) Bővebben foglalkozik vele egy kéziratban maradt dolgozatában. Rómer Flóris iratai II. A rómaiak erődítési rendszere. M. S. Orig. Hung. Sacc. XIX. fol. 47. in 2^o. 1110. Fol. Hung./4.

dolgozójának, Kubitscheknek munkájában találjuk.⁶³ Megemlékezik az angol utazó a tábor falairól, mérőföldkövekről és feliratos emlékekről.

Ezek a mérőföldmutatók azok, melyek 1809-ben a Magyar Nemzeti Múzeumba kerültek. Hogy Pococke utazása idején, 1736-ban táborunk falai magasan kiállottak, azt bizonyíthatta a legrégibb szentendrei városi térkép, melyet 1929-ben láttam, de újabb kereséseim alkalmával nem találtam s így egyelőre eltűntnek kell vennünk. Ez a térkép a város 1760. év körüli állapotát tüntette fel s később berajzolták vörös tintával a római látható nyomokat, a vár falát, tornyait, a mérőföldkövek lehelyét is.

A Corpus röviden szól táborunkról (p. 458), felemlíti az *Itinerarium Antonini*-t (p. 266) és hivatkozik a *Notitia dignitatum*-ra. Ez utóbbi *castellum Constantiae*-t említ (Oc. XXXVIII, 34), ahol az *equites Dalmatae* állomásoznak.

Rómer kezdetleges ceruzarajzai után először 1930-ban Kisfaludy Géza Elemér alezredes vette fel a Hadtörténeti Múzeum megbízásából



117. kép. A szentendrei tábor déli tornya alatt talált íjvég.



118. kép. A szentendrei tábor délnyugati saroktornya a beépített Velideatus-sírkövel.

⁶³ Kubitschek, Ältere Berichte über den römischen Limes in Pannonien. Sitz. Ber. Akad. d. Wiss. in Wien, 209. Band I. Abt. 1929. 44 old.

a tábor rajzát. Ekkor pontosabban lehetett a tábor területét a felszín nyomán útmutatásaim alapján lerögzíteni s a tornyok helyét kijelölni.⁶⁴ 1935-ben a tábor déli középtornyát felásattam (116. kép). Pontosán



119. kép

Velideatus sírköve a délnyugati saroktoronyból.
Szentendre.

megállapítottuk a rétegvonalakból, hogy kétszer épült át. A belső két négyszögletes torony nyoma a korai építkezés idejéből való, melyet később kifelé patkószerűen átépítettek. Az átépítésre világot vet, hogy a kiugró toronyba befalazva találtuk több darabra törve Septimius Severinus eques család sírkövét, mely magát a lovast ábrázolja lovával és íjjával egyetemben. A rétegvonal alsó részében egy íjjhoz tartozó csontvéget is találtunk (117. kép), mely korhatározó lelet-körülményei miatt a szír csapatok felszerelésére új adatot nyújthat.⁶⁵

A délnyugati kiugró saroktorony lebontásakor, midőn Wacsek altábornagy villáját építették, a toronyba befalazva már több feliratos és díszített kőemléket találtak. Ezek is mind korhatározók.⁶⁶ 1934-ben, midőn ezen tornyot részben feltárnom sikerült (118.

kép), a Sauer-telken egy korai bennszülött sírkövet bontottunk ki a falból (119. és 119a kép). Sírkövünk nem ép. Hiányzik a felső három-

⁶⁴ Ezek a kezdő felvételek, s összes újabb kutatásaim jegyzetei az Aquincumi Múzeum levéltárában találhatók.

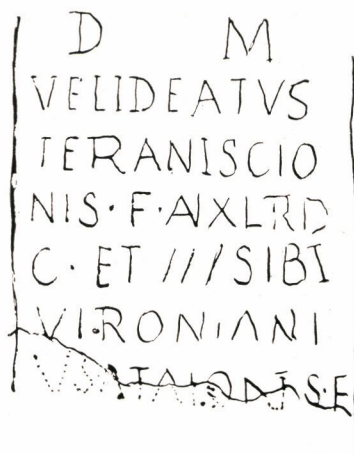
⁶⁵ A császárkori íjászok felszerelésére az irodalmat megkapjuk: Laureae Aquincenses, 241. old.

⁶⁶ Kuzsinszky, Arch. Ért. 43, 1929, 45. skk. ; Nagy L., Arch. Ért. 50., 109. skk.

szögű lezárása. A képmező szalaggal átkötött koszorúja le van faragva, hogy könnyebben fogja a habarcsot. (Magassága 1'30, szélessége 0'59, vastagsága 0'13 m.) A torony építésekor ezt a nagyobb méretű sírkövet átfaragták. Kövünk az I—II. századi bennszülött temetőből került ide másodlagos felhasználásban. Ugyanabból a temetőből származik, melynek emlékeit már részben több alkalommal ismerttettem.⁶⁷

A sírkő felirata⁶⁸: *D(is) M(anibus) Velideatus Teraniscionis f(ilius) an(norum) XL. m(ensium) d(ierum) (?) c et...sibi Vironiani [us] Atalonis f(ilius)...* A sírkő a második század első évtizedeiből származik, s ezt bizonyítja a *d(is) m(anibus)* bevezető sírfelirat-formula is, valamint az, hogy az elhunyt neve nominativusban áll. Az elhunyt *Velideatus Teraniscionis f(ilius)* neve a Corpus III. kötetében nem szerepel; nem ismeri Holder, Schultze, Krahe és Gronovszky sem. A *Vironianus* név ismeretlen Pannoniában.⁶⁹ Az *Atalo* név azonban előfordult Szentendrén a tábor melletti temetőben egy másodlagosan felhasznált sírkövön.⁷⁰

A délnyugati kiugró saroktorony mellett keresztmetszetet húztam, világosan kijött a tábor hosszú árka és a töltés. Ezt legszebben a déli oldalon követhettük, ahol most a Római sánc-utca húzódik. A tábor nyugati oldalát több helyen átvágattam.



119 a. kép

⁶⁷ Nagy L., Arch. Ért. 44., 1930, 242—243. old. U. az, Asztrális szimbolumok a pannoniai bennszülött lakosság síremlékein. Pannonia Könyvtár 6 (1935). Amint e sírkő befalazása és ismételt felhasználása bizonyítja, az ősi bennszülött (már római kori) temető, melyhez a polgári vicus temetkezése is csatlakozott, elhagyatott volt a tábor második átépítése idején és a sírköveket építési anyagként használták fel.

⁶⁸ Az utolsó két sort legutóbb dr. Nagy Tibor volt szíves elolvasni és helyesbíteni, s ezért köszönetemet fejezem ki. Jelenleg a szentendrei városháza udvarán összegyűjtött kövek közt található.

⁶⁹ Holder (Alt-celtischer Sprachschatz) csak *Vironinus*, *Vironust* ismer.

⁷⁰ Kiadatlan sírkő: *Retdimara Atalonis f(ilia) an(norum) LX Sacro | Nertomari f(ilius) | vivos fecit*. Az *Atalo* név gyakoribb formája az *Attalo*. Holder szerint talán részben kelta (I, 273. old.). Két feliraton már előjött tiszta barbár nevekkal kapcsolatban: a) St. Peter im Holz in Kärnten CIL III 4743. b) Lieding prope Strassburg CIL III 5029. Az új két kiadatlan szentendrei kő a név kelta voltát eldönti.

A fal korai, részben csak kijavított gyengébb szerkezetű, alig 150 cm vastag. Elűt a későbbi tornyok erős, nyers mészhabarcsos építkezésétől, s építkezése, mint a leletek, főleg téglabélyegek mutatták, szír csapattunk kijavításától, munkásságától sem választható el.

Az északnyugati saroktornyot teljesen feltárta dr. Nagy Tibor, s felvételei világosan mutatják, hogy a korai lekerekített sarkokat a belső négyszögű toronnyal mint építették később át. Az északi középtorony alaprajzát is az ő ásatásának jelentéséből ismerhetjük meg. Ez konzerválva a református paplak előtt látható. A tábor belsejében még rendszeres ásatásokat nem végeztem, s így a végső tábortörténet képét nem ismerjük. Ezt a közeli évek feladatául tűztem ki.

A tábor legújabb felvételét ifj. Csemegi József építész-mérnök vette fel (120. kép). A tábor fejlődése, átépítése világos előttünk. A tábor hossza 205 m, szélessége 134 m. Típusra nem üt el a közismert panonniai táborformáktól. A tornyok kiépítése megegyezik pl. a kb. azonos nagyságú nagytétényivel, melyet Paulovics István ásatott fel, s megtaláljuk az átépítés azonosságát a dunapentelei táborban is. Különbséget mutat a rajnamenti táboroktól.⁷¹

A szentendrei tábor építésére, annak alapítására megbízható adatokat még nem kaptunk. Aquincum táborának kőbe való kiépítésekor (legkésőbb Traianus uralma idején ⁷²) állnia kellett. Ezt bizonyíthatjuk Campona, Intercisa és Cirpi táborainak ásatási eredményeiből is.⁷³

Az Ulcisia castra táborában megfordult csapattestek emlékeit fontosnak tartjuk a tábor története szempontjából, ezért itt újabb vizsgálat alá kell vennünk.

Cohors I Ulpia Pannoniorum milliaria equitata. Ezen csapattestról már történt említés.⁷⁴ Több téglabélyeg került elő, mindannyi szórványos lelet. A Hunka-dombiakat Buza János igazgató gyűjteményéből másoltam át (121. kép, 1—2. szám). A szentendrei példányokat a tábor területén belül a rigolirozás alkalmával kiszedett kövek közül a szír csapat bélyegeivel együtt szedtem fel még 1934. április havában (121. kép, 3—4. szám).

⁷¹ V. ö. *Anthes*, Spätrömische und feste Städte im Rhein- und Donaugebiete. X. Bericht der Röm.-Germ. Kommission. 1917. 110. skk.

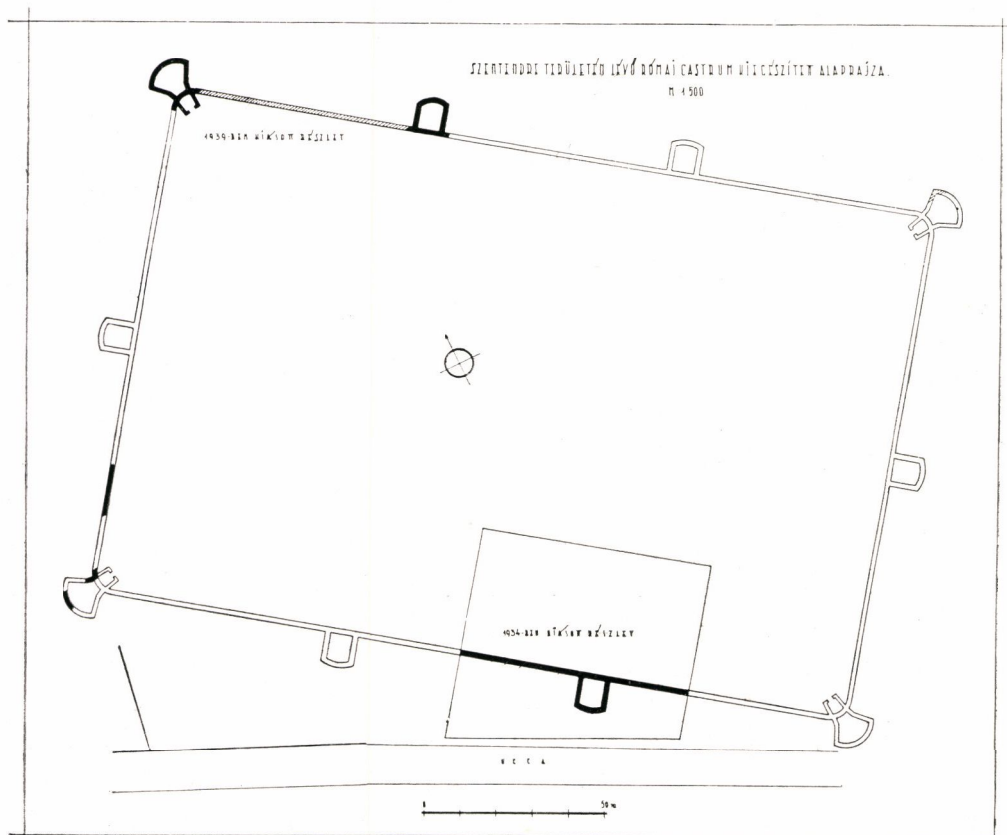
⁷² *Jónás*, Budapest Régiségei, 12, 1937, 287. old.

⁷³ V. ö. *Paulovics*, id. h. az Atti-ban.

⁷⁴ *Nagy L.*, Arch. Ért. 50., 109. old.; *Szilágyi*, Inscriptiones... 94. old. Idézi az egyik Hunka-dombi darabot (XXV, 72). Egyébként két típust hoz, de ezek bizonyos eltérést mutatnak a mi darabjainktól.

A cohors történetére vonatkozó adatokat felsorolja W. Wagner.⁷⁵

Alsó-Pannoniában Aquincumban szerepelnek a bélyegei, s a közelben két sírkő is előkerült.⁷⁶ Szentendrén átmenetileg fordult meg, de a cohors tartózkodása megelőzte a cohors Surorumot. Itteni átmeneti tartózkodására világot vethet egy stojniki (Moesia inferior) fogadalmi



120. kép. A szentendrei római tábor alaprajza.

felirat,⁷⁷ mely szerint a *cohors XIIIX voluntariorum c. R.* tribunusát legkésőbb 169-ben e csapathoz helyezték át. A régi csapatja Dunabogdányban (*Cirpi*) hagyott hátra két feliratos emléket (kiadatlanok). *Cirpi* a

⁷⁵ Wagner, *Die Dislokation der röm. Auxilienformationen...*, 177–179. old.

⁷⁶ CIL III 3350, Arch. Ért. 27., 238. old.

⁷⁷ CIL III 6302=8162=Dessau 2606, Wagner, 178. old., 723. jegyzet; *Premersstein—Vulič*, Öst. Jhefte 3, 1900, Beibl. 153.

legnagyobb táborhely Szentendrétől északra.⁷⁸ Wagner nem tud itteni tartózkodásáról.⁷⁹ Csak e kövek és a cirpii tábor ismertetése után lehet teljes biztonsággal megállapítanunk a *cohors XIIIX voluntariorum* pontosabb időbeli ittartózkodását s vele kapcsolatban a *cohors I Ulpia Pannoniorum*-ét is. Ekkor tisztázódna, hogy a *divi fratres* parthus háborúja után visszajött-e még Pannonia inferiorba, s így Ulcisia castrába. Az biztos, mint azt az Öskün talált diploma bizonyítja, hogy 154-ben a két csapat még Pannonia Superiorban volt.⁸⁰

Cohors I Apamenorum. A CIL III 13,386. számú feliratnak Fröhlich által hozott olvasását, *eq(ues)|c(ohortis) Ap(amenorum) s...*, már helyesbítettem.⁸¹ Wagner sem említi a pannoniai tartózkodású csapat-testek között.

Ala I Augusta Ituraeorum sagittariorum. Wagner állandó táborhelyül Ulcisia castrát tételezi fel.⁸² Szerinte ez az ala a III. századtól Pannonia inferior északkeleti sarkában állomásozik.⁸³ Hivatkozik egy aquincumi fogadalmi felíratra⁸⁴ és egy szentendrei oltárra.⁸⁵ Az utóbbi felirat új olvasását hoztam az Arch. Ért. 50., 111. oldalán. A Corpus feloldása *m(i)l(e)s|a(lae) p(rimae) E(turaeorum) Seve| [r]ian(a)e* helyett az új feloldás *m(iles) l(egionis) s(ecundae) a(diutricis) p(iae) f(idelis) Seve| rian(a)e*. Így magától elesik Wagner ténymegállapítása.⁸⁶ Az új olvasás szerint a legio II adiutrix különítményének jelenlétét Severus Alexander alatt (222–235) is kimutathatjuk Szentendrén.

Legio II adiutrix. Az aquincumi tábor és körzet házi legiójának emlékeit már ismertettük.⁸⁷ A nagyszámú veteranus sírfeliratok mellett jelentős, hogy az eddig ismert, s korban datálható tényleges katonák

⁷⁸ V. ö. Szalay, A dunabogdányi római castellumról. *Archaeologia Hungarica* X (1933); Paulovics, Il limes romano in Ungheria... 9. skk.

⁷⁹ Wagner, id. m. 199–200. old. A cohors történetére v. ö. Bormann, RLiÖ 5, 1904. 139–140. old.; Nowotny, RLiÖ, 12, 1914, 34. old.

⁸⁰ D.LXV=Nesselhauf, CIL XVI. 104; korábbi történetére v. ö. CIL XVI, 76=XLVII. p. 71.

⁸¹ Nagy L., Arch. Ért. 50., 111. old.

⁸² Wagner, id. m. 248. old.

⁸³ Wagner, id. h. 52–54. old.

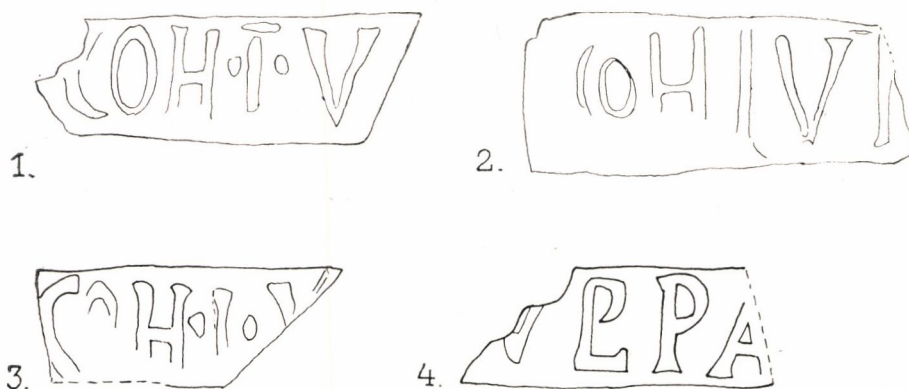
⁸⁴ CIL III. 3446.

⁸⁵ CIL III. 15,171.

⁸⁶ Az oltárkö jelenleg nem az Aquincumi Múzeumban van, visszaszállítottuk az újonnan felállítandó szentendrei múzeum számára.

⁸⁷ Nagy L., Arch. Ért. 50., 85–115. old.

feliratos emlékei ⁸⁸ mellett, most újabban egy tényleges szolgálatú signifer sírköve is előkerült sok más már ismert legiós téglabélyeggel egyetemben.⁸⁹ A legio II adiutrix operatív tevékenysége nincs elválasztva, szorosan összefügg Ulcisia castrával. Az első megszállás mikéntjét, az ala-k jelenlétét nem lehetett kimutatni, de ezt nem is kell keresni, mert a fontos operatív bázis Aquincumban volt. Innen kiindulva erősítették meg a keletpannoniai limes északi és északnyugati részét is. Az idegen, átmenetileg itt tartózkodó csapattestek mellett, a legio II adiutrix adta Ulcisia castrának a katonaságát. A III. század első felében, midőn a tábor egy állandó szír ijasz-cohorsot kap, akkor is megtaláljuk a legio nyomait. A szír cohors eltávozása (?) után



121. kép. A *cohors I Ulpia Pannoniorum milliaria equitata* téglabélyegei. 1—2. Hunkadombról, 3—4. a szentendrei tábor területéről.

ismét a legio II adiutrix az, mely Ulcisia castra megszállását ellátta. Az egész biztos, hogy Philippus alatt ismét a legio különítménye tartózkodik táborunkban.⁹⁰

Itt kell ismertetnem egy kis felirattöredéket, melyet a szentendrei Wacsek-villa falába falaztak be, s a tábor tornyában beépítve találtak. (122. kép.)

⁸⁸ CIL III 10,575, Arch. Ért. 43., 1929, 45. skk. old.; CIL III 3742, Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve I, 1920—1922, 22—23. old.; CIL III 15,172, Arch. Ért. 50., 110. old.; CIL III 15,171.

⁸⁹ V. ö. Arch. Ért. 50., 113. old., 65. kép.

⁹⁰ Kuzsinszky, Arch. Ért. 42, 1929, 45. skk. old.

Feloldása: *D(is) [M(anibus)] | Aur[.....] | vet(eranus)[.....] | vixi(t)... | cot[...]* | ...

Ez a kis felirat szerintem csakis a legio II adiutrix-ra vonatkozhatik. Ugyancsak itt találtam még egy kis töredéket, melyen csak az első sor *D(is) M(anibus)* betűit tudtam elolvasni, s még két sornak vehetni ki a nyomait.



122. kép.

A III. század végén a datálható téglabélyegek bizonyítják, hogy a legio építi át a korai, belsőtoronyos tábornak az új katonai, stratégiai elgondolások alapján.

A tábor, valamint a polgári vicus műveltségének nagyfokú fejlesztésében a legio veteranusainak jutott talán a legnagyobb szerep. Aquincumból nagyon sokan telepedtek le e szép vidéken, mit a sok veteránus családi sírkő bizonyít. Ez a réteg volt az, mely az őslakosság illyr-kelta kultúráját megtelítette római szellemmel, colonus kultúrát honosított meg, s a római civilizációnak Alsó-Pannonia ezen északi sarkában magvetője lett. A szír cohors keletről hozott kultúrájának, melynek gyökérverésére csak egy pár évtized állott rendelkezésre, nyoma sincsen vidékünkön.

A tábor történetében nagy változást jelentett I. Valentinianus uralkodása. Ammianus Marcellinus után tudjuk, hogy a császár 371-ben kezdte megerősíteni a dunai limest, sőt átment a Duna balpartjára is. De hogy már korábban építettek erődöket, azt a CIL III 10,596. számú felirat is bizonyítja.

E nagy, új jelentőségű hadászati elgondolás szakított Constantinus taktikájával. Védelemre rendezkedett be, szétszórta a csapatokat a limes mentén s kis őrtornyokba, újonnan épült várnákba helyezte el. A nagy táborokat nem építtette át, legfeljebb csak kijavíttatta. Erre vet világot Valentinianus császár rendelete is, melyet Dacia ripensis parancsnokához, Tautomedes duxhoz intézett.⁹¹

A szentendrei táborral szemben megépítik a szigeten a horányi révház melletti burgust, s vele szemben, a Duna balpartján a dunakeszii révház mellett az ellenhídfőt.⁹² A több száz, ezen két várnában talált

⁹¹ Codex Theodosianus XV. 1, 13; Patsch, Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa. Sitzungsberichte Akad. der Wiss. in Wien. 209. Band, 5. Abh. 7. old.

⁹² Ezeket már felkutattam, s a horányit teljesen feltártam. Ismertetésüket egy limes-füzetben szeretném közzétenni, mely felölelné az Ulcisia castra — Aquincumi limes-(ripa) vonal erősítéseit.

téglabélyeg világosan beszél pontos építési idejükről. Ugyanekkor a szentendrei tábor területén legfeljebb kisebb javításokat eszközölnek. Mindössze egy pár Frigeridus dux idejébeli téglabélyeg került elő. Ezek nem sokat bizonyítanak, legfeljebb azt, hogy a római lakosság beköltözött a várba, s élte szorongatott életét. Ahogy a fenéki s más későkori táborokban is láthattuk, nem merészkedett messze a falaktól. A tábor déli árkába gyerekeket temettek, s a nagy késő-római, bizonyos leletek nyomán keresztény temető is ott terült el a tábor árka mellett. Dr. Nagy Tibor talált olyan nyomokat, hogy a tábor településének folyamatossága a magyarok bejöveteléig kimutatható.

Nagy Lajos.

RÓMAI KUTATÁSOK SÁGVÁRON.

Előzetes beszámoló.

A Balatontól 10 km-re délre, azon a vonalon, ahol a Mezőség érintkezik a somogyi dombvidékkel, fekszik Ságvár község (Somogy vm.). A legutóbb paleolit-telepéről nevezetessé vált lelőhely,¹ már a XIX. század eleje óta ismeretes a szakirodalomban. Első megemlítése mint római lelőhelyet ismerteti.² A hely fontossága az egymást felváltó kultúrákban, földrajzi fekvéséből következik.³ Az észak-déli völgyekkel felszabdalt somogyi tájegység itt széles síksággal találkozik, tehát a déli vidék völgyei által meghatározott természetes közlekedő utak torkollanak be az északi sík területbe. A Ságvárnál kiérő völgy a legkeletibb a hosszanti völgyek közül, itt kerülheti meg az út legkönnyebben északi irányban a Balatont. Tovább keletre a Sió mocsaras völgye közlekedésre nemigen alkalmas. Megvoltak ezek a közlekedő vonalak az őskorban is, de igazi útvonalakká a kelta korban fejlődtek ki. Valószínűnek tartom, hogy Ságvár, amelyet *Tricciana* római teleppel azonosítottak,⁴ kelta alapítású.⁵ A római úthálózat természetesen átvette ezeket a kialakult

¹ Hillebrand J., Magyarország őskőkor (Arch. Hung. 17) 1935, 22. skk.; Gallus S., Arch. Ért. 49, 1936, 67. sk.

² Az első adatok Csicsvai Vasas András kéziratban maradt jelentéseiben vannak 1814-ből, v. ö. Kuzsinszky B., A Balaton környékének archaeológiája 1920, 8. sk.

³ F. Tompa, 24/25. Bericht d. RGK. 1937, 80, 25. t., 2, 5, 11. Mint bronzkori lelőhely.

⁴ Azonosítása az Itinerarium távolságadatai alapján történt, feliratos emlék nem támogatja az azonosítást. Első ízben Rómer veti fel az azonosságot. (A Magyar Nemzeti Múzeum római feliratos emlékei, 1873. térképmellékletén.) Összefoglalólag l. PWRE VII A, 1., 82. sk. «Tricciana».

⁵ A név kelta jellegű: A. Gráf, Übersicht der antiken Geographie von Pannonien (Diss. Pann. I, 5), 1935, 122, v. ö. CIL III 5096, 11,738. Összekötetésbe hozták Aelius Triccianus névével (W. Kubitschek, Arch.-epigr. Mitteilungen 3, 1879, 163), aki Macrinus császár alatt volt Pannonia Inferior helytartója (216—217). E. Ritterling, Arch. Ért. 41, 1927, 83. sk.; Prosopographia imperii Romani I², 45. Nr. 271. — A tábortól nyugatra egy magaslaton, az ú. n. Karód dűlőben La Tène cserepek jöttek elő.

útvonalakat. Az az út, amely délről Sopianaeből (Pécs) kiindulva vezetett a mai Somogy és Tolna megye határán a Balatonhoz Ságváron át s megkerülve a tavat, Győrbe (Arrabona) vezet, meg van említve az *Itinerarium Antoniniben*.⁶ Ennek az útnak az egyik állomása Tricciana.⁷ A római út egyik szakasza hosszú ideig jól követhető Ságvártól délre, ahol a nép több helyen mint a «Törökök útját» emlegeti. Megvolt ez a forgalmi vonal a kelta korban is, bizonyítják azok a kelta temetők, amelyek ezt az utat kísérik.⁸

Nem maradt emléke az antik geográfiai forrásokban egy másik római útnak, amely érinti Ságvárt. Ez az út a Balaton déli partján húzódik közvetlen összeköttetést teremtve Itália és a dunai limes szöglete, Aquincum vidéke között.⁹ A földrajzi adottságok mellett két bizonyíték jön segítségünkre. Az egyik Itália felől jelzi az út létezését. A póvidéki sigilláták elterjedése mutatja, hogy ez az áru nemcsak a Balaton déli végén (Keszthely-Újmajor) lelhető fel,¹⁰ hanem Ságvárról is ismerünk ilyen gyártmányú edényt.¹¹ A másik bizonyítékunk a Duna környéke felől nyújt támpontokat. A legio II. adiutrix téglabélyegeinek elterjedése, az eddigi megfigyelések szerint főleg a limes mentén észlelhető, a provincia belsejébe nem igen szállítottak a legio téglavetői.¹² Újabban a tács-fővenyepusztai ásásoknál több esetben jött elő a legio bélyege¹³ és Ságváron másodlagos felhasználásban találtam egy bélyeges téglát a legio nevével.¹⁴ Az út tehát feltétlenül létezett a Balaton déli partján. Ságvárról kelet felé Enyingnek vezetett, innen Fővenyepusztára (Herculia), majd az *Itinerariumból* ismert útvonalon *Jasulones*

⁶ Itin. Ant. 267, 5—10 Wess.=O. Cuntz, Itin. Rom. I., 39. sk.

⁷ Itin. Ant. 267, 7. Wess.

⁸ La Tène kard került elő Nagybabonyból (Ságvártól délre) a «Törökök útja» mellől, most a csurgói ref. gimnázium gyűjteményében. Törökkoppány és Koppányszántó között egy kelta temető leleteit hordták szét. A szekszárdi múzeum szándékozik itt ásást kezdeni.

⁹ Feltételezi ezt az utat A. v. Domaszewski (Westdeutsche Ztschr. 21, 1902, III. táb.), a beneficiarius állomások tanúságait levonva. Más oldalról foglalkoztam már evvel az úttal a PWRE «Tricciana» cikkben (id. h.).

¹⁰ Kuzsinszky B., id. h. 76. sk., 108. k.; Arch. Ért. 40, 1923—26, 92. Újabban a sírmező jelentőségéről: Alföldi A., Századok 1935/36, 19. sk.

¹¹ Torma K., Arch. Ért. 3, 1883, 12. sk.; CIL III 12,014, 395a.

¹² Összefoglalólag: Szilágyi J., A pannoniai bélyeges téglák (Diss. Pann. II. 1), 1933, 35.

¹³ Horváth T.—Marosi A., Székesfehérvári Szemle 1935, 38; ugyanott 1937. 25.

¹⁴ Tabula ansatás keretben v. ö. Szilágyi J., id. h. 6. t., 62.

állomást érintve Aquincumba.¹⁵ A korai sigilláták jelzik, hogy az út már a római hódításban is szerepet játszott és mint felvonuló út a Dráva védelmi vonalát kötötte össze az előretolt dunai táborokkal. Kiindulópontja talán Poetovio volt.¹⁶

A kelet-nyugati út egy szakasza Ságvártól nyugatra, a Jaba-patak völgyében ma is látszik. Ságvártól 7 km-re fekszik Jabapuszta, ezen a helyen került elő egy töredékes oltárkő, amelyen egy beneficiarius consularis neve van megörökítve.¹⁷ A. v. Domaszewski két római út keresztezésére következtet ebből.¹⁸ Bár a beneficiarius kövek alapján a római útkereszteződéseket, illetve ezen túl az úthálózatot rekonstruálni nem lehet, ebben az esetben ez az oltárkő mégis egy kereszteződést jelez Ságváron. Jabapusztán más római emlék nem található, semmi nyom nincs arra nézve, hogy itt Ságvár közelében római település lett volna, a kő valószínűleg Triccianából került Jabapusztára.

Az említett őskori kutatásokkal kapcsolatban az Országos Történeti Múzeum érdeklődéssel fordult a Ságvár község belterületén található római emlékek felé. 1937-ben dr. Paulovics István kezdte meg a község belterületén a római tábor helyzetének tisztázását.¹⁹ A tábor ásataival párhuzamosan megkezdődött a község szomszédságában a Tömlöchegyen egy későrómai temető feltárása. A sírok gazdagsága, a leletek sokfélesége arra ösztönözte a Múzeumot, hogy 1938-ban és az idén is folytassa kutatásait, sőt a sírok feltárását még a jövőben is folytatni kívánja.²⁰ A kutatást nagy mértékben felkarolta Somogy vármegye alispánja, Stephaich Pál és így a vármegyei múzeum vezetőjével, Gönczi Ferenc igazgatóval együtt Pannonia egyik legváltozatosabb sírmezőjét sikerült feltárnunk.

¹⁵ Itin. Ant. 264 Wess.=O. Cuntz, Itin. Rom. I, 38.

¹⁶ A hódítás ilyen fázisára: Alföldi A., id. h. 14. skk.; Szilágyi J., Laureae Aquincenses (Diss. Pann. II, 10) 1938, 300. sk.

¹⁷ CIL III 13364: ...*lnus mi[l(es) leg(ionis) | II] adi(utricis) Sev(eriana) p(iae) f(fidelis) b(ene)f(iciarius) c[os]* | v. s. l. m. *Fusc[o] e[st] Dextro cos.* Kiegészítéséhez a Ságváron talált legiós téglabélyeg alapján biztosra veszem, hogy az oltár állítója a legio II adiutrix beneficiarius.

¹⁸ Id. h. 181.

¹⁹ A táborban végzett kutatásairól dr. Paulovics István fog részletesen beszámolni egy külön publikációban. Az itt megemlített adatokat a táborról az ő szíves engedélyével közlöm.

²⁰ Ez a rövid ismertetés megelőz egy nagyobb monográfiát a ságvári sírmezőről, amely az Archaeologia Hungarica sorozatában fog megjelenni. Az ismertetésben megemlített emlékek részletes feldolgozására ott visszatérek.

A községben átkutatott széles alapfalak, amelyből egy római tábor alaprajza bontakozott ki, nagyjában igazolták Rómer megállapításait, aki először adott hírt a ságvári erőd létezéséről.²¹ A tábor alaprajza igen érdekes és limes-táborainkkal nem hasonlítható össze. Négy sarka lekerekített, a sarkok két oldalán előugró teljes köralakú tornyokkal. Úgy látszik, hogy itt Pannonia belső erőd sorának egyik láncszemét találtuk meg, mivel Környén (Komárom vm.) egy hasonló tábor részletei kerültek elő kerek bástyákkal. Környe kb. 20 km-re fekszik a Duna vonalától délre a tartomány belsejében. A környei táborfal befalazott spoliái némi kronológiai támpontot adnak, ezek szerint a tábor Alexander Severus ideje (222—235) után készült.²² Az egyező alaprajzok szerint a környei és a ságvári táborok egy egykorú építkezés nagyszabású emlékei, amely építkezés Pannonia belsejében a limes mögött egy második erőd-sort létesített.

Ságvár községtől, így tehát a római tábortól is keletre meredek partoldallal emelkedik a Tömlöchegy. A hirtelen kiemelkedő domb lankás délkeleti lejtőjén tártuk fel a későrómai sírmezőt. A Tömlöchegy leleteiről már Kuzsinszky Bálint értesít, római falakat említ,²³ szarkofágokat találtak itt.²⁴ A szarkofágokról bebizonyosodott, hogy azokban a táblákban találták, ahol az ásatások folytak.²⁵ A Somogy megyei Múzeum 1931-ben a sírmező szélén kilenc sírt ásatott fel. Ezek a sírok látszólag minden rendszer nélkül kerültek elő, melléklet alig volt, korukat meghatározta néhány Kr. u. IV. századi bronzpénz.²⁶

A Tömlöchegy két szomszédos tábláján kutattunk fel három év alatt 259 sírt. A puszta szám már mutatja, hogy itt nem kisméretű temetkezéssel van dolgunk, annál is inkább, mivel ez a szám csak kis hányada a sírmezőnek. Az 1931-i ásatás sírjai, amelyek korban teljesen megegyeznek a most feltárt sírokkal, légvonalban kb. 300 méterre

²¹ Rómer Flóris kiadatlan jegyzőkönyve 38. köt., 183. Az ő jegyzeteit azután sok tekintetben félreértette Kuzsinszky (id. h. 10).

²² A környei táborról és a falában előkerült feliratos kövekről más alkalommal kívánok beszámolni.

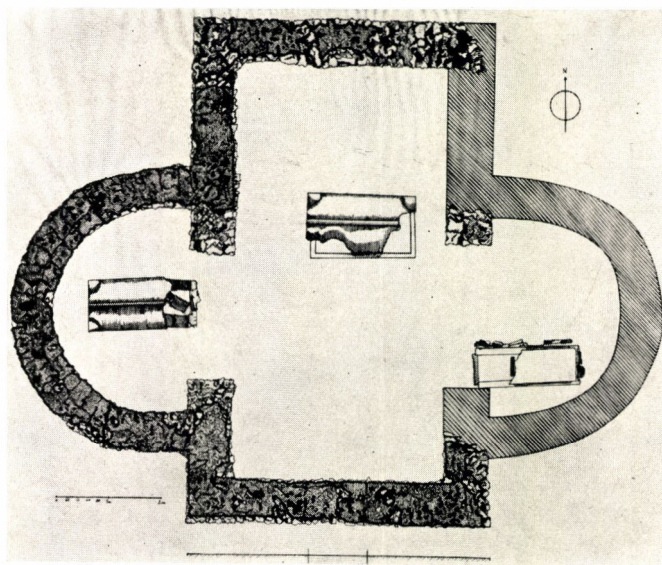
²³ Egy kisebb méretű római épület, talán torony, a hegy meredek sarkán lehet azonos az említett falakkal.

²⁴ Id. h. 11.

²⁵ Újabb, 1933-ban, ismét találtak egy nagy síma szarkofágot, jelenleg a földtulajdonos házában.

²⁶ L. a Somogy megyei Múzeum jegyzeteit erről az ásatásról. A sírok anyaga is ebben a múzeumban található.

kerültek elő. A sírmező legtöbb sírja nagyjában nyugat-keleti fekvésű, mégsem soros elrendezésű, hanem egy pont körül legyezőalakban helyezték el a halottakat. A sírmező középpontjában egy nagyobb sírkápolna állt. A kápolnától délre már nem terjed a temető, tehát így egyben a sírmező szélére esett.²⁷ A sírok legnagyobb része csontvázas földsír, igen nagy hányada a kiásottaknak azonban téglasír. A sírmező éppen a temetkezési formák változatosságával tűnik fel, nem említve a különböző alakú téglasírokat. A szarkofágok, kőládasírok, boltozott sírok,



123. kép.

egyéb épített sírok, sírkamrák, félboltozatos padmalyos sír, sírkápolnák annyi változatot mutatnak, hogy a Kr. u. IV. század sírritusait tekintve, majdnem valamennyi forma képviselve van.

A temető középpontjában épült kápolna (cella memoria) alaprajza érdemel külön említést (123. kép). Észak-déli irányú hajója : 9,75 m hosszú, szélessége : 5,75 m. A bejárat délről volt, északi lezárása egyenes. Két hosszanti oldalához szimmetrikusan egy-egy félköríves apszis csatlakozik (sugara : 3,40). A két apszis közel áll a bejárárhoz, nagyobb tért

²⁷ Hasonló Nagy Lajos megfigyelése is az óbudai cella-trichoránál. (Az óbudai cella trichora a Raktár-utcában 1931, 17.)

engedve a hajó északi részén. Az épületnek csupán alapozása maradt ránk, az sem teljesen. Átlagban 75 cm a felmenő falak szélessége, alapozásuk 95 cm. A falaknak egy részét teljesen kiszedték, ezek a részek csak törmelékükből voltak rekonstruálhatók.²⁸ A padlózat csak helyenkint maradt meg, durván megőrölt terazzo alatt vastag téglazúzalék. Az apszisok bejáratánál kétoldalt benyúló falrész az épület rekonstrukciójában segít. Elárulja, hogy a hajó nem volt boltozva, hanem faszerkezetű nyerges tetővel volt fedve, az apszisok kúpos fedéssel csatlakoztak a hajóhoz, bejáratuk pedig minden bizonnyal ívesen volt kivágva a hajó hosszanti falsíkjából.

A sírkápolna alaprajzát tekintve, az ókeresztény cella trichorákra emlékeztet.²⁹ Különbséget csupán a hajó lezárása mutat. Eddig Pannoniából két cella trichorát ismertettek részletesen (Pécs, Aquincum),³⁰ de többről tettek már említést (Sirmium).³¹

Ez az elterjedt alaprajzi típus, amely az ókeresztény építészet egyik alapvető formájának tekinthető, úgy Keleten, mint Nyugaton megvan. Nagy Lajos rámutatott a pannoni cella trichorákkal foglalkozva, Aquileia és az Adria tengerpart nagy jelentőségére a pannoni kisméretű cellák keletkezésével kapcsolatban.³² Aquileia döntő szerepet játszott a pannoni ókeresztény építészeti fejlődésében. A ságvári sírkápolna analógiáját is ezen a vidéken kell keresnünk, bár ez az egyszerű alaprajzú építészeti forma akárhol kifejlődhetett. A legközelebb fekvő hasonló alaprajzú cella a Veglia (Krk) szigetén levő S. Donato kápolna, amelynek téglaboltozata is megmaradt.³³ A boltozat az alap-

²⁸ Figyelmeztetnem kell itt a falazás technikájára. A sírkápolnában az öntött falazást megszakítja a kiegyenlítő téglaréteg, ennek nyoma észlelhető volt. Ugyanezt a technikát találták meg a pécsi hétkaréjos templom falaiban. Gosztönyi Gy., A pécsi Szent Péter székesegyház eredete 1939, 97. skk.

²⁹ Összefoglalólag a cella trichorákról: H. Rahtgen, Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln 1913, 131. skk. és E. Weigand, Byzantinische Ztschr. 23, 1914, 176. skk. — Pannoniában: Nagy L., Az óbuda cella trichora a Raktár-utcában 1931, 9. skk.; Pannonia sacra (Szent István-Emlékkönyv I.) 1938, 114. skk.

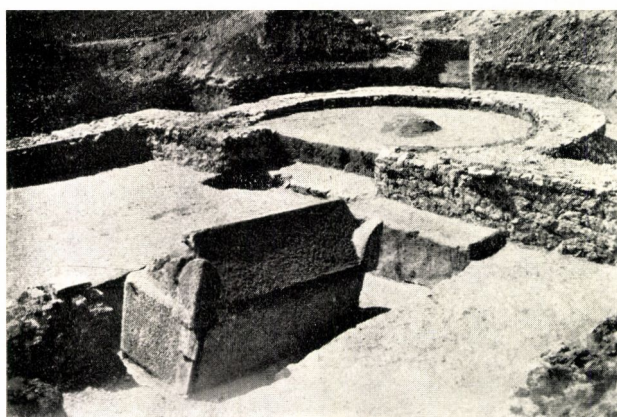
³⁰ Aquincum: Nagy L., id. h. — Pécs: Szőnyi O., Az Orsz. Magyar Régészeti Társulat Évkönyve 2, 1923—26, 172. skk. — Újabban Dr. Paulovics István Szombathelyen a Szent Quirinus bazilikája mellett talált egy cella trichorát. Ásatásairól: Paulovics I., Vasi Szemle 5, 1938, 138; Corvina 1938, 219. skk.

³¹ J. Zeiller, Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain 1918, 190.

³² Nagy L., Cella trichora 23; Pannonia sacra 118. skk.

³³ A. Gnirs, Mitteilungen der Zentralkommission III. Folge, 14, 1915, 28. 12—13. k.

rajzban is bizonyos változtatást követel. Csupán ilyen különbséget látok a vegliai S. Donato és a ságvári temetőkápolna alaprajza között. A boltozott helyiségeknél négyzetes középtér alakítására törekednek a celláknál, így keletkeztek a szögletes kiugrások az apszisok bekapcsolásánál a S. Donato alaprajzán. Bonnban a székesegyház mellett is hasonló cella került elő, amelynél nem maradt meg a hajó hátsó lezárása.³⁴ Nem bizonyos, hogy félköríves lezárású volt, lehet, hogy hajója egyenes keresztfallal végződött; ez utóbbi esetben a ságvári sírkápolna pontos mása, kissé nagyobb méretben. A bonni cella memóriát H. Lehner késő-római épületnek tartja, amelyet a korai középkorban is használtak. A vegliai S. Donatot ismertetője a Kr. u. VI–VII. századra datálja és már bizánci mintákra vezeti vissza.³⁵



124. kép.

Azt hiszem, hogy ezt az épületet a ságvári sírmező korához mérten korábbra kell tennünk, legalábbis biztos adatunk van Ságváron arról, hogy ez az egyszerű építészeti forma a szorosabb értelemben vett cella trichorákkal párhuzamosan a Kr. u. IV. században megvolt Pannoniában.

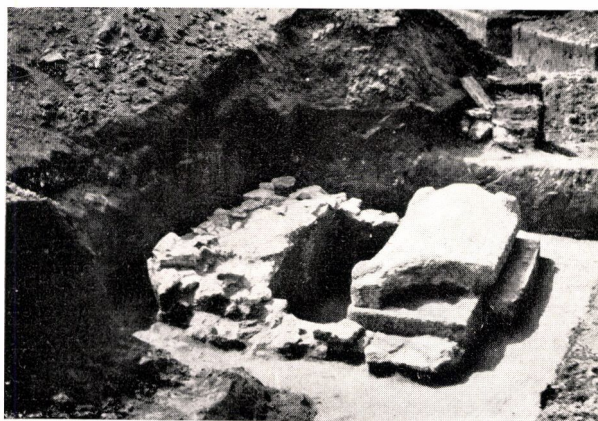
Az aquincumi cella trichorának csupán alapjai maradtak meg, a pécsi hasonló épület eredeti állapotát megváltoztatta a későbbi átalakítás, Ságváron azonban megtaláltuk a sírkápolna belsejében a szarkofágokat eredeti helyükön, bár mind a hármat feltörték és teljesen kirabolták (124. kép). Egy nagy homokkőszarkofág a hajó közepén állott, beásva, félig a padlózat alatt. Magas nyerges teteje, sarkain idomtalan akroterionokkal a padlózat felett látható volt. Az apszisokban is sírok voltak. A nyugati ívben mélyen a padlózat alatt egy téglából falazott sír volt

³⁴ H. Lehner, Bonner Jahrbücher 130, 1925, 201. skk., 1. k.

³⁵ A. Gnirs, id. h. Datálását elfogadja Nagy Lajos is. (Pannonia sacra 119.)

elhelyezve, nagy szarkofágfedővel. A keleti karéj egyik sarkában pedig vörös homokkőlapokból és téglából összeállított sír fogadta be az elköltözöttet. A sírmezőben egészen egyszerű homokkőszarkofágok fordultak elő, egyik részük vörösberényi homokkőből (a Balaton északi partján) készült, tehát északról került a kőben szegény somogyi vidékre, a többi fehér, könnyen máló homokkőből lett kifaragva és délen a pécsi ókeresztény sírmezőben találtak hasonlót.³⁶

A sírkápolnától nyugatra két kisebb cella alapjait ástuk ki, csupán az utolsó sor követ sikerült még rögzítenünk az alapozásból. Egyszerű félköríves lezárású épületek ezek, az egyiknél kisebb előtérrel. Annak ellenére, hogy a falakból alig sikerült valamit megmentenünk, mégis mind a kettőben megtaláltuk a bolygatatlan sírokat. A sírok a kápolnák közepén, illetőleg kü-



125. kép

szőbük alatt voltak a földbe ásva, téglasírok vagy fakoporsós temetkezések. Ezek a kis kápolnák már szerényebb igényekről tesznek tanúságot, mint a jól megépített nagyobb kápolna.

Nem foglalkozhatunk ezen a helyen behatóan a különböző sírformákkal, csupán jelezni kívánjuk ezek sokféleségét. A sírkápolnákon kívül találtunk boltozott sírkamrákat, több személy számára (103. és 121. sz. sírok). Nagyjában azt a formát mutatják, mint a pécsi cubiculum alsó része, tehát szertartási helyiség (Kultraum) nélkül.³⁷ Földbeásott boltozatos helyiségek ezek szűk ajtónyílással, amelyhez lejtős lejárati vezet.

³⁶ A festett sírkamrához vezető folyosó oldalán láttam hasonlót összetörve, valószínűleg az 1913. évi ásásnál került elő. Szőnyi O., *Religio* 1913, 577. skk.

³⁷ A pécsi festett sírkamráról teljes irodalmat találunk: Nagy L., *Pannonia sacra* 36. skk. A rekonstrukció megoldása E. Dyggve érdeme (*Pannonia* 1935, 62. skk.). Nem messze ettől a festett sírkamrától újabban Gosztonyi Gyula egy primitívebben kifestett sírkamrát fedezett fel. (Megemlítve: *id. h.* 103.)

Érdekes forma volt a sírépítmények között az ú. n. padmalyos sír (54. sz.). Félig földbe mélyített, három oldalról zárt félboltozattal ellátott eresz, jó padlóval. A boltozat nyílását egy szarkofággal zárták el és vastag mészhabarcossal kívülről bekenték elfalazás helyett (125. kép). Hasonló formát eddig nem figyeltek meg Pannoniában.³⁸ Az épített sírok közül érdekes megfigyelésre nyújtott alkalmat egy hármassír (212. sz.). A fejnél és lábnál boltozott sír egy személy számára készült. A sír közepén hevenyészve betámasztott téglákat találtunk: itt nyitották ki a sírt, mikor később mellétemettek egy másik személyt. Az első halottat a sír oldalára húzták, leöntötték mésszel, úgy csináltak helyet a másodiknak, sőt a házaspár között helyet kapott egy gyermek is.³⁹

A ságvári sírmező, bár kiterjedése nagy, aránylag rövid idő alatt megtelt sírokkal. A pénzmellékletek tanúsága szerint nincs korábbi érem, mint a konstantinusi dinasztia veretei, az utolsó császár pedig, aki még szerepel a veretek közt, Gratianus. A legutolsó érmek az eddig előkerült veretek között Kr. u. 374–375-ből származnak. A temető korát azonban nem lehet véglegesen lezártnak tekinteni. Mint említettem, már korábban is felástak néhány szegényes sírt, a temető szélén, ahol a keletelés már nem felel meg a középen tapasztalt temetkezési módnak. Lehet, hogy a sírmező szélén találunk majd olyan sírokra is, amelyek kora átnyúlik a pannoniai limes áttörése utáni időkbe. Feltétlenül szükséges tehát, hogy tovább kutassunk ezután a temető határán, mivel itt a tartomány belsejében bizonyos továbbélésre is számíthatunk; a római élet nem ment olyan hamar tönkre, mint a limes mellett Valeriában.⁴⁰

A sirritus, a temetőkápolna kétségtelenné teszik, hogy a ságvári temetőben az eltemetettek nagy része keresztény volt. Tricciana későrómai temetője határozottan ókeresztény jellegű. Ilyen névvel jelölhetjük egyelőre azokat a temetőket, amelyekben, ha nem is kizárólag keresztények temetkeztek, abba az átmeneti korba esnek, amikor a pannoniai kereszténység egyre jobban terjedt, míg a fejlődést meg nem

³⁸ A feltört szarkofágban találtunk ládaverettöredékeket, közöttük ókeresztény ábrázolás: Krisztus feltámasztja Lázárt. Kádár Z., *Pannonia ókeresztény emlékeinek ikonográfiája* 1939, 41, 11. k.

³⁹ Eltérő megfigyelése van Nagy Lajosnak a szentendrei hasonlókorú temetőben (*Pannonia sacra* 130).

⁴⁰ A későbbi időben már nem nagyon várhatjuk az érmek támogatását a sírok datálásánál. A. Alföldi, *Untergang der Römerherrschaft in Pannonien*. I, 1925, 38. skk.

szakította a népvándorlás vihara.⁴¹ A pannoniai ókeresztény emlékek nagy összefoglalásában még nem jutott Triccianának hely, egyelőre egyházi szervezetéről sem tudunk semmit, mégis feltételezhetjük népes egyházközségét, temetőjének gazdag ókeresztény emlékei alapján. Két érdekes emléket itt is megemlítünk.

A ságvári sírokból számos üvegedény került elő: egyszerű palacok, korsók; tányérok poharak társaságában. Gyakori forma a későrómai üvegek között egy kúp vagy csonkakúp alakú pohár, amely keskeny talpán nem áll meg.⁴² A 212. számú sírban találtunk egy ilyen egyszerű formájú poharat, amelynek pereme alatt görög feliratot karcoltak be (126. kép). A feliratot másodlagos, apró vonalakkal karcolták be, a kék pettyekkel díszített pohár oldalára (kiterített rajzát l. 127. kép). A körülfutó felirat kezdetét levélszerű dísz választja el a végétől: IIEIE ZHCHC EYTYXWC (sic!). Alatta széles szőlőinda fürtökkel és kacsokkal, ugyancsak vonalkákkal bevésve, a pohár középtáján pedig levélszerű dísz fut körül. A karcolást valamilyen fehér masszával töltötték ki, hogy látható legyen. Mint említettem, a pohár formája nem árul el sokat az üveg eredetéről nézve. A kék pettyekkel díszített üveg elterjedt egész Pannoniában, de ismert a Rajnánál is.⁴³ Tudjuk, hogy üvegeink nagy hányada a Rajna vidékéről, különösen Kölnből származik, de nem tehető fel, hogy a legegyszerűbb formák is importtárgyak legyenek.⁴⁴



126. kép.

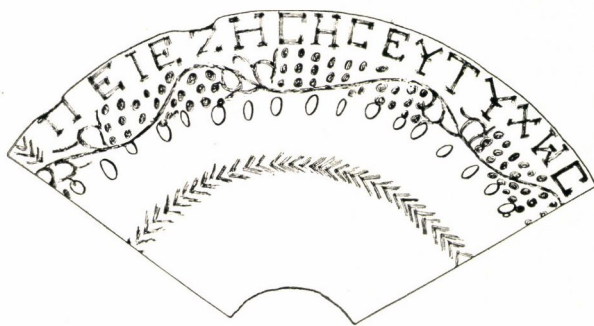
⁴¹ Ilyen temető pl. a szentendrei későrómai sírmező is, l. Nagy L., *Pannonia sacra* 128. skk., 82. k. Végleges szétválasztás a temetési szokásokban csak akkor várható, ha a pannoniai sírritusokat részletesen feldolgozzák.

⁴² A. Kisa, *Das Glas im Altertume*. 3, 1908, Formentafel E, 299. V. ö. Fr. Fremersdorf, *Die Denkmäler des römischen Köln*. I, 1928, 38. t., 3. — Pannoniai példa: *Arch. Ért.* I, 1881, 139, 5. sz.

⁴³ Fr. Fremersdorf, *Römische Gläser aus Köln*. 1939, 17, 34—35 k.

⁴⁴ Fr. Fremersdorf, *Laureae Aquincenses* I, 169. skk. beszél az üveganyag szétválasztásának nehézségeiről, v. ö. Nagy L., *Budapest Régiségei* 12, 1937. 192. sk.

Valószínűnek tartom, hogy az egyszerű használati üvegek között a kékpettyes poharakat helyben is készítették, annál is inkább, mivel a limes összeomlása előtt közvetlenül még eljut mindenhova, így a nógrád-verőcei Valentinianus-kori burgusba is.⁴⁵ A felirat később került a pohárra, értelmet akkor kap, a díszítő szőlőindával együtt, ha a feliratot közvetlenül a sírbahelyezés előtt karcolták az üvegre. Hasonló értelmű görög feliratok poharakon Pannoniában őkeresztény jellegű sírokból maradtak ránk. Megemlíthetjük a szekszárdi vas diatretumot⁴⁶ és a pécsi feliratos nagy üvegpoharat.⁴⁷ Keresztény jellegük ugyancsak feltűnő, mivel az egyik a pécsi keresztény temetőben került elő, a szekszárdi vas diatretum pedig a feliratán jelzi, hogy keresztény vonatkozású.⁴⁸ A ságvári feliratos pohár által bizonyítva látom, hogy ezeket a



127. kép.

feliratos edényeket temetési célokra használták, és ha nem volt ilyen pohár kéznél, úgy egyszerű darabokat tettek a sírba és esetleg rákarcolták a szokásos szavakat, miként ez darabunknál is történt.⁴⁹

A T-fibula hagyományfejlődésű gombokkal gyak-

ran előforduló melléklet a ságvári férfisírokban, eddig mintegy 50 darab került elő. Számtalan variánst tudunk megkülönböztetni, a gyakran aranyozott, niello és ezüstberakású darabok között. A tömegből kiválik a 42. számú sír aranyozott fibulája (128. kép). Az erősen domborodó kengyelű és nagy hagymafejalakú gombokkal ellátott darab ezüst és niello berakású: kengyele gerincén «futó kutya»-dísz, zárt tűtartóján levéldísz látható. A tűtartó két szélén áttört dísz fut végig, a háromszögalakú lezáráson pedig ezüst berakású Krisztus-monogram két kis keresztalakú dísszel. A mono-

⁴⁵ A burgus kis leletei között volt néhány üvegcserep kékpettyes díszítéssel. A burgus korára I. Paulovics I., Arch. Ért. 47, 1934, 158. skk.

⁴⁶ Összefoglalólag Nagy L., Arch. Ért. 46, 1930, 111. skk.; Fr. Fremersdorf, Schumacher Festschrift 1930, 207. sk.

⁴⁷ Nagy L., Pannonia sacra 39, 8. k.

⁴⁸ V. ö. Nagy L., Pannonia sacra 49. sk., 17. k.

⁴⁹ Hasonló feliratok A. Kisa, id. h. 907, 380. k., 960. sk., 240—241. sz.

gram nem a IV. században elterjedt *X* (Khi) és *P* (Rho) összekapcsolása, hanem tulajdonképpen egy álló görög kereszt, amelynek felső szárából ágazik ki a *P* felső része.⁵⁰ Ez a típusú Krisztus-monogram megvan a székesfehérvári múzeumban őrzött oltárkorlát pillérén,⁵¹ amelyet Nagy Lajos nagyrészt a monogram alapján a 400-as évekre helyez.⁵² — A ságvári 42. sz. sírban, ahol Krisztus-monogrammos fibulánk előkerült, csupán két ezüstgyűrű jött elő, ezek önálló datálást nem adnak. Azonban a sír a temető közepén van, úgyhogy erre a sírra is feltétlenül érvényes az eddig feltárt sírokról alkotott datálás, tehát leletünk biztosan még a Kr. u. IV. századból való. Látjuk, hogy a hagymafejes fibulának egyik zömök változatával van dolgunk, amely formán másutt is előfordul a Krisztus-monogram.⁵³ A láb áttört díszítése nem áll egyedül a pannoniai anyagban, a Magyar Nemzeti Múzeum őriz egy ismeretlen lelőhelyű hasonló darabot.⁵⁴ A ságvári fibula hüvelyén berakott monogram figyelmeztet arra, hogy a Krisztus-monogram különböző formái már a IV. században meg voltak Pannoniában.⁵⁵



128 kép.

⁵⁰ Jellemző darab az elterjedt IV. századi típusra a bonyhádi bronz Krisztus-monogram. Arch. Ért. 23, 1903, 434, Pannonia sacra 47.

⁵¹ A pillér eredete bizonytalan, csupán feltevés alapján származtatták ezt a követ a közeli Tác—Fövenypusztáról. Marosi A., Székesfehérvári Szemle 1936, 107.

⁵² Pannonia sacra 61. sk., 26. k. Átveszi ezt a datálást Kádár Zoltán is (id. h. 46). Gerevich Tibor szerint (Magyarország románkori emlékei 1938, 8) pedig az V. század végéről vagy a VI. század elejéről származik a pillér.

⁵³ Összefoglalólag Pannonia hagymafejes fibuláiról: Kovrig I., A császárkori fibulák főformái Pannoniában (Diss. Pann. II. 4) 1937, 25. skk. — Krisztusmonogrammos fibula a British Museumban: A guide to the Early Christian and Byzantine antiquities 1921, 85., 54. k.; N. Belaev, Seminarium Kondakovianum 3, 1929, 16. t., 8. Ezzel kapcsolatban jegyzem meg, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum egyik fibulatöredéke, amelyen ezüstberakású kereszt van, jól datálható a British Museum egyik analóg fibulájával az V. századra. O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian antiquities 1901, 41, 257. sz.

⁵⁴ Kovrig I., id. h. 94, 33. t., 1; N. Belaev, id. h. 16. t., 7.

⁵⁵ Legújabbban erről a formáról: A. Alföldi, Pisciculi Fr. J. Dölger dargeboten 1939, 10, további irodalommal. — Természetesen ettől függetlenül fennállhat a székesfehérvári oltárkorlátpillér későbbi datálása.

Végül röviden ismertetni kívánom a ságvári sírmező leletei közül az egyik kiemelkedő fontosságú darabot: az egyik ládaveretet (129. kép). A 174. számú férfisírban kerültek elő a térd mellett egy faládika részei, oldalán bronzveretekkel. A figurális díszű lemezek tárgyuknál fogva nagyon fontosak, de a faládika alakja is említést érdemel. A ládika alakja, amennyiben a megmaradt farészek megengedték a rekonstrukciót, eltér az eddig megfigyelt ékszeres-ládáktól. Ezek t. i. nagyjában kockaalakú dobozok, felnyitható tetővel, zárral, sokszor fogantyúval, legalább is a veretek elhelyezése erre enged következtetni.⁵⁶ A ságvári ládika alakja négyzetes hasáb volt, hossza 30 cm, szélessége és vastagsága 6 cm, amennyire megmérhető volt. Két hosszú és két keskeny oldalát bronzveretek borították, nyílása az egyik keskeny oldalon volt, ezt bizonyítja az a horoggal ellátott sarkos pánt (l. a képen alul), amely a ládika másik oldalán egy kiálló szögbe kapcsolódott. Ebbe a ládikába, helyesebben hüvelybe csak keskeny hosszú tárgyat zárhattak, mivel pedig a farészekben belül nem találtunk semmit, könnyen enyésző anyagú dolgot helyezhettek ládikánkba, gondolhatunk esetleg egy irattekercsre.⁵⁷

A ládaveretek széles sávban borították a ládikát, töredékesen maradtak fenn, itt csak a legnagyobb darabokat mutatjuk be. Mivel az egyes jelenetek szabálytalanul követik egymást a lemezekben, vagy ismétlődnek és nincsenek egymástól határozottan elválasztva, legcélszerűbb itt röviden végighaladni a két képszalagon (129. kép). A felső szalag közepén kapunk egy teljes képet, balról szabálytalan gyöngysor alkot választóvonalat, jobbra biztos lezárása nincs a jelenetnek. A kép közepét egy lovas foglalja el, jobbra vágat, lándzsáját előreszegezve az ellenségnek. A vágató lovas: a császár, ezt jelzi a feléje repülő Victoria, aki koszorút nyújt a császárnak, a ló alatt két halott fekszik. A császárral szemben az ellenség menekül. A kilenc férfiből álló csoport fejét visszafordítva hátrál, a legutolsó kegyelemért esedezve nyújtja ki kezét, kettőnek kezében rövid kard van. A menekülők mezítelen felsőtestű,

⁵⁶ Egy ilyen rekonstruált ládikát ismerünk Dunapenteléről a mainzi Central-museumban. Képét l.: *Pannonia sacra* 18a. k.; F. Volbach, *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*. (Kataloge des Röm.-Germ.-Central-Museums.) 1921, 22, 2—3. t.

⁵⁷ Közvetlenül adódik a sírplasztikánkban gyakran visszatérő irattekercs az elhunyt kezében, pl. A. Schober, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien* 1923, 96, 98, 100, 133. képek stb.



129. kép.

hosszú nadragú harcosok, nagy szakállal, tehát germánok.⁵⁸ A császárral szembenálló kegyelmet kérő alak homlokán ott látható a nodus, az összecsavart hajtincs (különösen a baloldalon ismétlődő jelenet alakján). A császárt sisakos római katonák követik, lándzsával és nagy kerek pajzzsal fölfegyverkezve. Az első vexillumot visz, míg a háttérben két drakont emelnek magasra.⁵⁹ Feltűnő a katonákon a nagy tollbokrétás sisak. Ez a jelenet azután ismétlődik balra, de csak egyik része maradt meg, a barbár csoport sem teljes. Jobbra nincs elhatárolva egy kisebb jelenet. Sisakos istennő ül, kezében Victoriával díszített globus, valószínűleg Róma perszonifikációja. Feléje siet lobogó köpennyel Mars, vállán tropaionnal, visszatekint a harcoló császárra. Az alsó képmező közepén két lovas lengő köpennyel léptet balra, fedetlen fejvel, karjukat üdvözlésre emelik. Utánuk két kisebb sisakos lovas, az egyik vexillumot tart kezében, a másik egy drakont. Mögöttük hátrakötött kezű foglyok, germánok, akiket lándzsás, pajzsos katonák kísérnek. A tollbokrétás sisakú katonák felett itt is drakon kígyózik. Ez a jelenet újra ismétlődik egy választó gyöngysor után, de nem teljesen, mivel a lemezre nem fért rá az egész jelenet.

A későrómai ládaveretek a pannoniai iparművészetnek sajátos termékei. Ezek a veretek hamar felkeltették a kutatók érdeklődését,⁶⁰ még újabban az ábrázolások tartalmát tekintve nagyobb csoportokat ismertettek a páratlan gazdag anyagból, külön összefoglalva a keresztény tárgyuakat⁶¹ és a dionysikus jelenetekkel díszítetteket.⁶²

A késői császárkorban egyre nagyobb szerepet játszó triumphalis

⁵⁸ Összefoglalólag a germánábrázolásokról: K. Schumacher—H. Klumbach *Germanendarstellungen aus dem Altertum* (Kataloge des Röm.-Germ.-Zentralmuseums zu Mainz Nr. 1) 1935, teljes irodalommal. — A pannoniai germánábrázolásokra: St. Paulovics, *Mannus* 26, 1934, 128. skk.; R. Noll, *Forschungen und Fortschritte* 12, 1936, 391; *Germania* 21, 1937, 25. skk.

⁵⁹ *Dracones*, a sárkányfejű, zsákszerű hadijelek gyakran szerepelnek a későrómai triumphális művészetben. Megvan a salonikii diadalív reliefjein (H. v. Schönebeck, *Byzantinische Ztschr.* 37, 1937, 361. sk., előzetes ismertetés az előkészületben levő monographikus feldolgozáshoz, amelyet Alföldi András és H. v. Schönebeck készít elő), de ismert a Konstantin-diadalíven is. (H. L'Orange—A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 10, 1939, 12b., 13a. táblák.)

⁶⁰ Szükségtelennek tartom itt újra felsorolni az idevágó irodalmat, teljes utalásokat kapunk Nagy Lajos két cikkében. (*Pannonia* 1936, 3. skk., *Pannonia sacra* 136. skk.)

⁶¹ Nagy L., *Pannonia* 1936, 3. skk.

⁶² Paulovics I., *Arch. Ért.* 48, 1935, 62. skk.

művészet köréből vett jelenetek is ábrázolva vannak ládavereteinken, ilyen szempontból nem újdonság a ságvári lemezek ábrázolásai. De az eddig Pannoniából ismert vereteken: így a berlini Museum für Völkerkunde dunapentelei⁶³ és a Pázmány Egyetem Keresztény Régészeti és Művészettörténeti Intézetének szentendrei ládaveretein az ilyen tárgyú reliefek (letét a Nemzeti Múzeumban) kerek medaillonokba foglaltak,⁶⁴ míg szabad képmezőben ábrázolt sokalakos nagy jeleneteket nem ismerünk. Hasonló a ságvári lemezek beosztásához az egyik kisárpási veret.⁶⁵

A ságvári ládaveretek egy germán hadjáratból vett jelenetekkel díszítettek. Alföldi András professzor szíves figyelmeztetése szerint a katonák pajzsainak ilyen szigorúan egyforma felsorakoztatása az előtérben csupán a konstantinusi kortól kezdve lehetséges. Ilyen szempontból érdekes a salonikii Galerius-diadalív jeleneteit összehasonlítani a római Konstantin-diadalív késő-római reliefjeivel. A katonák felvonulása a Konstantin-diadalív «*obsidio Veronae*» jelenetén igen közel áll lemezünk kerekpajzsos, tollbokkrétás katonáihoz.⁶⁶ A lemezen ábrázolt katonák azonban pajzsukat természetellenesen hónuk alatt fogják, de ez a verőtő készítőjének ügyetlensége is lehet. Ennek alapján valószínűnek tartom, hogy a konstantinusi dinasztia egyik tagjának a germánok felett aratott győzelmét látjuk dicsőíteni a lemezeken. A közelebbi meghatározás már nehezebbnek látszik, mivel a császár mint *semper victor*, hol mint Nyugat (germánok, szarmaták), hol mint Kelet (perzsák) barbárainak győztese van dicsőítve, nemcsak a forrásokban, de a triumphalis művészetben is.⁶⁷ A verőtövek mesterei Pannoniában is a jól ismert győzelmi jelenetek mellé, az ugyancsak mindenki által ismert barbár-típusokat behelyettesítették.

A bemutatott leletek mellett a ságvári sírmező átkutatása kezdeményező lépés provinciánk belsejének archaeologiai ismerete felé. Tricciana tábora és sírmezője érdekesen világítja meg a Balaton környékének településeit a későrómai fejlődésben. Jobban meg fogjuk

⁶³ Képe először megjelent Nagy L., *Pannonia sacra* 56, 21. k.

⁶⁴ Behatóan foglalkozik ezekkel a jelenetekkel Nagy L., *Pannonia* 1936, 4. skk., I., 3—5. képek.

⁶⁵ Paulovics I., *Arch. Ért.* 48, 1935, 63. sk., 53. k.

⁶⁶ H. L'Orange—A. v. Gerkan, id. h. 8a—b. és 9a. táblák. A nagypajzsos katonák nem okvetlenül a «*protectores divini lateris Augusti*», mint azt H. L'Orange (id. h. 62) felteszi, hiszen ugyanabban a jelenetben más katonák is viselnek hasonló pajzsot.

⁶⁷ A. Alföldi, *Römische Mitteilungen* 49, 1934, 93. skk.

érteni Fenékpusztá különleges helyzetét a pannoniai római továbbélésben, ha módszeres kutatással pótoljuk ismereteinket erről a vidékről, mivel éppen ezek hiánya Fenékpusztán annyi fontos kérdést hagyott nyitva. Ha pedig összehasonlítjuk a tömlőchegyí sírmező könnyen rekonstruálható képét, azzal a vázlattal, amit J. Zeiller a sirmiumi ókeresztény temetőről ad,⁶⁸ akkor azt látjuk, hogy ez a kép nagyjában ugyanaz, mint ahogy az újabban lendületbe jött ókeresztény kutatás több helyen bebizonyította, hogy ez szinte tipikusnak mondható Pannoniában a Kr. u. IV. században. Megvoltak ezek a temetők a limes mellett is, a tartomány belsejében is, különösen ott, ahol a provincia nagy keresztény centrumait összekötő út elhaladt.⁶⁹

Radnóti Aladár.

⁶⁸ Id. h.

⁶⁹ A ságvári sírmező feltárása dr. Gallus Sándor kollégám felügyelete alatt kezdődött meg, majd Mithay Sándor folytatta 1937-ben. Az 1938. és 1939. évi ásatásokban Bónis Éva (a sírkápolna alaprajzát ő készítette), Patek Erzsébet, valamint Sági Károly egyetemi hallgatók voltak segítségemre. Fogadják valamennyien értékes támogatásukért hálás köszönetemet.

JANKOVICH MIKLÓS, A MŰGYŰJTŐ.

Toldy Ferenc a Magyar Tudományos Akadémiában 1846 április 20-án Jankovich Miklós felett gyászbeszédet tartott, melyben találóan jellemzi híres kortársa élete-munkáját. Elmondja, hogy mikor II. József megszüntette a szerzetesrendek nagy részét, a kolostorokban őrzött műkincsek lelkiismeretlen üzérkedéseknek estek áldozatul. «Ezt a pusztulást vérző szívvel látta fiatal Jankovichunk is, és felébredt benne az óhaj, a szilárd feltétel, megmenteni, mit lehet, mit neki lehet, a nemzeti becsület megorvoslására! És kezdé gyűjteni s összeszerezni a szent ereklyéket, amennyiben atyjának segedelme s eleinte még aránylag szűk ismeretei arra képesítették. És gyűjtögette még akkor csak kicsinyben, de előbb, mint Széchenyi Ferenc, előbb, mint Marczibányi István: és Isten kedveze életének, hogy túlhaladhassa életkorban és sikerben, kikhez hatalomban fogható nem volt.» A közpályáról hamar visszavonult «a magánélet gyümölcsözőbb terére. Tanulás, utazás és gyűjtés foglalta el azon túl élte minden napjait.»¹

Valóban Jankovich Miklós azon kevesekhez tartozott, akik a XIX. század első felében szellemi tehetségüket s anyagi erejüket a maguk egészében az önművelésre s ezáltal egyszersmind a nemzeti műveltség hön óhajtott, új felvirágoztatására szentelték. Mint Cornides Dániel lelkes tanítványa önerejéből, kitartó szorgalommal olyan alapos ismeretekre tett szert, hogy az akkori magyar tudományos élet méltán látta benne egyik leghivatottabb vezetőegyéiségét. Jelentős irodalmi tevékenységet fejtett ki. Különösen magyar történelmi kérdések foglalkoztatták s e tárgykörből egész sor munkája és cikke maradt fenn. Fontos irányító szerepet játszott az első számottevő tudományos magyar folyóiratnak, a «Tudományos Gyűjtemény»-nek megalapításában és fejlesztésében. A Magyar Tudományos Akadémia tiszteleti, több német tör-

¹ Gyászbeszéd Jankovich Miklós felett. Toldy Ferenc összegyűjtött munkái. V. köt. Pest, 1872. 162—3. l.

téneti és régészeti társaság rendes tagjává választotta. Irodalmi jelentőségét s írói egyéniségét már ismertették.² Alakját azonban a magyar műgyűjtés történetében is előkelő hely illeti meg.

Gyűjtéséről s főleg műtárgyaitól már kortársai is a legnagyobb elismeréssel szóltak. Fejér György a Tudományos Gyűjtemény első évfolyamában hosszú cikket szentel Jankovich könyvtárának s egyéb gyűjteményeinek ismertetésére.³ Maga Jankovich is gyakran használja fel gazdag kéziratárát, hogy az azokban talált adatokat nyilvánosságra hozza.⁴ Köztudomású, hogy a gyűjteményt 1832. nov. 12-én a Nemzeti Múzeum 125,000 frt-ért megvásárolta. Ez a vétel a Múzeumnak nemcsak igen jelentős gyarapodást jelentett, hanem pl. a fegyver-, de leginkább a magyar régiségtárnak szinte alapja lett Jankovich kincstárának minőségben s mennyiségben egyaránt igen tekintélyes fegyver- s ötvöstárgy-sorozata.⁵ A gyűjteményeknek a Nemzeti Múzeum számára történő megszerzése országos mozgalom eredménye volt. Maga József nádor intézett felszólítást az összes törvényhatóságokhoz, hogy járuljanak hozzá a vételár országgyűlési megszavazásához. Ezek az ügyet lelkesen felkarolták. Csanád vármegye pl. jelenti, hogy követeit utasította, hogy az országban páratlan Jankovich-gyűjteményt feltétlenül meg kell szerezni a Nemzeti Múzeum számára. Hiszen máskülönben szétforgácsolódna a nemzeti pótolhatatlan veszteségére.⁶ Így kerül az 1832/36. évi XXXVII. tc.-be a Nemzeti Múzeum részére oly fontos Jankovich-gyűjtemény megvételének jóváhagyása is.⁷

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy e kiváló magyar magánkollekciónak anyagát ismerjük. Ennek színe-java ugyanis a Nemzeti Múzeumban és a Szépművészeti Múzeumban kiállításra került.

² Krompecher B.: Jankovich Miklós irodalmi törekvései. Budapest, 1931.

³ Fejér György: T. Vadassi Jankovics Miklós Gyűjteményeiről stb. Tud. Gyűjt. 1817. XI. köt. 3—46. l.

⁴ Pl. Tud. Gyűjt. 1831. XII. köt. 64—77. l. 1833. II. köt. 3—25. l. A könyv- és kéziratár kialakulásához l. Krompecher B. id. m. 5—24. l.

⁵ 174 darab fegyver és 1266 darab ötvösmű. V. ö. A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene. Budapest, 1902. 152—6. l. és 109—10. l.

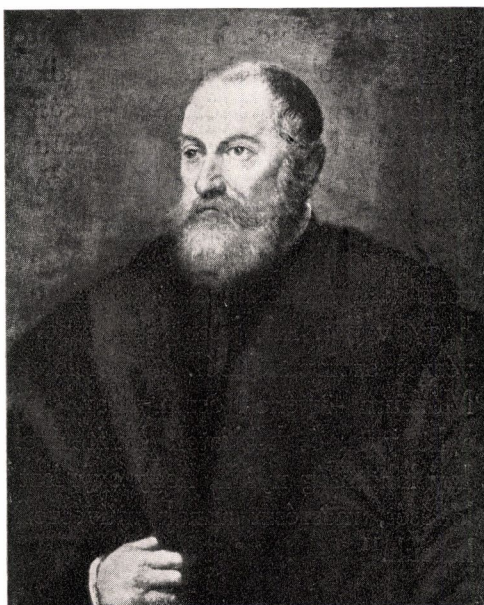
⁶ A Magyar Nemzeti Múzeum százéves jubileuma. Tárca a Magyar Könyvszemle 1902-i évfolyamában. 465—6. l.

⁷ Jankovich a gyűjtést ezután sem hagyta abba s 1836 után egy második, főleg kéziratokból s érmékből álló gyűjteményt is összeállított. Ezt 1852-ben Pesten árverezték el. Művészi értékben az első gyűjtemény a másodikat minden bizonnyal felülmúlja. Ez utóbbinak anyaga részben a Nemzeti Múzeumba került, részben szétszóródott. V. ö. Magy. Könyvszemle 1883. 368—71. l.

Nem érdektelen tehát, ha e gyűjtemény körvonalait ismét felidézzük s megkíséreljük megvilágítani annak szellemi hátterét.

Mikor Jankovich 1830-ban élete fáradságos munkájával megszerzett kincseit hazájának felajánlja, világosan kimondja, hogy a nemzeti műértékek felkeresése s összegyűjtése által «a Magyar Hajdankornak felélesztése, s eleven szemben állítása, egyetlenegy célja volt 40 esztendeig folyva üzött Hazafiui igyekezetemnek — szorgalmamnak — és csekély vagyonbéli tehetségemnek.» Véleménye szerint gyűjteménye kétségtelenül bizonyítja a magyar műveltség folytonosságát, erejét és értékét. Az emberi halandóság azonban arra inti, hogy gondoskodjék e «jeles Nemzeti Kincs»-ről, mely «az egész Dicső Nemzet sajátja és tulajdona.» Kéri ezért Pest-Pilis-Solt vármegye rendjeit, hogy gyűjteménye megvételének ügyét az országgyűlés jóakaratába ajánlják.⁸

Ez a gondolatmenet plasztikusan világít rá Jankovich gyűjtésének vezető szempontjára: megmenteni a nemzet számára a magyar műkincseket.⁹ Kitűnik ebből, hogy ő már távol áll a XVIII. század gyűjtőinek attól a szűkebb látókörű felfogásától, hogy csak sajátmaguk és néhány kiválasztott gyönyörködtetésére díszítették fel termeiket művészi tárgyakkal. Ez a magát és értékeit körülbástyázó szubjektivitás a XIX. század elején lassan egy átfogóbb kollektív gondolatnak ad helyet, mely szerint az egyén szellemi s anyagi értéke egyszersmind a nemzeté is. Ennek az eszmének első nagy harcosa Kazinczy Ferenc, kinek baráti köréhez



130. kép. Tintoretto (?): Férfiarckép.

⁸ Magyar Hajdankor emlékeinek jeles gyűjteményét mély tisztelettel ajánlja W. J. M. Tud. Gyűjt. 1830. VIII. köt. 114—23. l.

⁹ V. ö. Fejér Gy. id. cikkét 3. és 13. l.

tartozott Jankovich Miklós is. Így mélyül el annak a kijelentésnek értelme, mellyel azt vallja, hogy minden, amit saját anyagi áldozataival szerzett, tulajdonképpen «a Dicső Nemzet tulajdona». Éppen ezért természetes, hogy Jankovich már nem zárta el házáat az érdeklődők előtt, mint ahogy ezt azelőtt úgyszólván mindenki, sőt sokan még az ő korában is megtették. Munkásságának első méltatója, Fejér György is kiemeli, hogy a nagyszabású gyűjtemények tanulmányozását a tulajdonos készséges szívessége minden hozzáértő vagy tanulmánygó honfitársának lehetővé tette.¹⁰ A kutató bizonyára nem hagyta el a tudós házigazdát eredmény és szellemi haszon nélkül, hiszen a sokrétű kollekció rendkívül érdekes lehetett s kétségtelenül ösztönzőleg hatott történeti, régészeti, irodalmi, művészeti érdeklődésre egyaránt. Mert a nagykiterjedésű könyv- és kéziratár mellett a pannóniai régiségek, ó- és kereszténykori érmek, hazai ötvösművek, fegyverek és a festmények gyűjteménye a legkülönbözőbb képzettségű embereket is kielégíthette s egyszersmind beszédesen bizonyította a gyűjtő sokoldalú műveltségét s hozzáértését. Ezek után felvetődik a kérdés, hogy vajon mit jelent Jankovich munkássága a műgyűjtés és a művészet szempontjából. A feleletet megkönnyítik a Magyar Nemzeti Múzeum történeti osztályában őrzött kéziratok átvételi leltárak, melyek a könyvek és kéziratok kivételével az összes műtárgyakat felsorolják. Így lehetőség nyílik, hogy egyrészt a gyűjtemény keletkezését és fejlődését, másrészt annak művészeti anyagát tüzetesebben megvizsgálhassuk.¹¹

I.

A bőséges adatokkal teli leltárak 1838 és 1840 közt keletkeztek s hét csoportra osztják a gyűjteményt: I. Képtár, melybe a szoborműveket, elefántcsont-faragványokat s néhány egyéb tárgyat is besoroztak (139 db.). II. A 318 darabból álló antik, középkori és újkori gyűjtemény. III. Kelyhek, kancsók s más hasonló jellegű ötvösművészeti tárgyak sorozata (192 db.). IV. Fegyvertár 174, jórészt magyar eredetű, díszes művészi kivitelű emlékekkel. V. Kisebb asztali eszközök kollekciója (266 db.). VI. Ékszerek tárháza (490 db.). VII. Éremgyűjtemény, ahová még néhány ötvöstárgy is belekerült. (Magyar, külföldi

¹⁰ U. o. 44. l.

¹¹ E leltárakra dr. Pigler Andor hívta fel figyelmemet, aki munkám további során is nagy készséggel támogatott. Fogadja ezért e helyütt is hálás köszönetemet.

közép- és újkori pénzek, valamint antik érmek sorozata, majdnem 7000 darab. Az ötvöstárgyakkal (kb. 300 db) együtt 7256 db).¹² Mindegyik jegyzék végét az átadó Jankovich, az átvevő Horváth István s a kép- és fegyvertár kivételével mindenütt máshol Müller Lajos ötvös és ékszerész sajátkezű aláírása és pecsétje zárja le.

A XIX. század közepéig a magyar műgyűjtés történetére vonatkozólag legtöbbnyire csak igen szűkszavú és a legnagyobb általánosságokban mozgó források állnak rendelkezésünkre. Éppen ezért annál inkább meg kell becsülnünk e részletes és aránylag pontos leltárakat, melyeknek gondos átolvasása után fogalmat tudunk alkotni az egész gyűjtemény kifejlődéséről s bepillantást nyerhetünk annak liktető s folyton alakuló életébe. Bámulatos, hogy Jankovich milyen körültekintő és alaposan megszervezett módszerrel szerezte műkincseit. Sokoldalú érdeklődésén, képzettségén és nagyonán kívül kétségtelenül ennek köszönhetette azt, hogy aránylag rövid idő alatt ilyen tekintélyes gyűjteményt tudott összeállítani. Hozzájárulhatott ehhez még az is, hogy a századeleji pénzügyi zavarok sok régi nemes családot kincseiknek eladására kényszerítették. A kínálat bizonyára meghaladta a keresletet, hiszen akkoriban



131. kép. Sodoma (?): Madonna.

¹² I. Collectio Imaginum etc. 12 lap. Jelzése : ad 1055 = 838 Museum. (Szövegben rövidítve : *I. lt.*) II. Collectio Annulorum etc. 43 lap. Jelzése : 2474 = 838 = Museum. (Szövegben rövidítve : *II. lt.*) III. Consignatio Scyphorum etc. 41 lap. Jelzése : ad 2214 = 838 = Museum. (Szövegben rövidítve : *III. lt.*) IV. Collectio Armorum etc. 18 lap. Jelzése : Ad Num 28 Ai 1838. (Szövegben rövidítve : *IV. lt.*) V. Apparatus varii profani et sacri usus etc. 33 lap. Jelzése : Ad Num 55 Ai 1839. (Szövegben rövidítve : *V. lt.*) VI. Ornatus pretiosi etc. 54 lap. Jelzése : Ad Num 49 Ai 1839. (Szövegben rövidítve : *VI. lt.*) VII. Elenchus Signorum. etc. 362 lap. Jelzése : Ad Num 11 Ai 1840. (Szövegben rövidítve : *VII. lt.*) Az egyes műtárgyak megjelölése a továbbiakban a megfelelő leltár római sorszámaival s az illető tárgynak a kérdéses leltáron belüli numerusával történik.

viszonylag kevés tehetős ember volt s még kevesebb lehetett azoknak száma, akikből megfelelő művészi ízlés sem hiányzott. E családi kincsek nagy tömege minden bizonnyal elkallódott volna, ha Jankovich nem lép közbe s nem menti meg tekintélyes részüket a nemzet számára. Alig akad az országnak olyan része, ahonnan ő a legkülönbözőbb emlékekkel ne gyarapította volna gyűjteményét. Sok kereskedővel állt összeköttetésben, kik közül nem egyet egyenesen megbízottjának kell tartanunk. A leltárakban legtöbbször Totes Izsák neve szerepel, aki úgyszólván csak Erdélyben vásárol Jankovich számára. Ez az óbudai zsidó ügynök fáradhatatlanul utazott Erdély egyik főúri családjától a másikig és nem tért meg soha üres kézzel Pestre. Egész csomó gyűrű, ékszer, ötvösmű, arany, ezüst asztalnemű az ő közvetítésével jutott Jankovich tulajdonába. A két gyönyörű, Nagyváradról származó, XV. század végei misekannát is Totes szerezte meg Marosvásárhelyt Bethlen Elek gr. özvegyétől. Érdekes, hogy nem pénzzel fizetett, hanem női nyakláncokat adott értük cserébe.¹³ Valószínű, hogy e láncok Jankovichtól származnak, aki éppen cserélés céljából adta át azokat ágensségének.¹⁴ A Bethlen-család mellett Totes többször megfordul a Bánffyak, Kendeffyek, Kemények, Telekiek, Barcsayak házánál éppúgy, mint a Bruckenthal-örökösöknél.¹⁵ A tudós gyűjtő másik jó embere a pozsonyi Stern Márk, akitől többek közt az átlátszó zománcú képekkel gazdagon díszített clavicembalót vette. Sternnek ezt a debreceni vásáron egy Bethlen grófnő adta el, aki a hangszeret Brandenburi Katalin tulajdonának mondotta.¹⁶ A leltár az említetteken kívül még több kereskedőről is megemlékezik (Nemes Sámuel, Löwy), sőt minden jel arra vall, hogy Jankovich ezek mellett még igen sok más megbízottal tartott fenn kapcsolatot. Másképpen nem lehet elképzelni, hogy hogyan szerzett tudomást az ország bármely tájékán talált vagy eladásra kínált mű-

¹³ III. lt. nr. 188—9, a két kanna «per Vetero Budensem argenti quaestorem Isaacum Totes Marosvásárhelyini pro monilibus femineis cambiata sunt. Eodem referente ampullas has olim ecclesiam cathedralem Varadiensem spectantes per familiam Bethlenianam abinde in Transylvaniam delatas extitisse.» V. ö. Vezető a történeti gyűjteményekben. (Magyar Nemzeti Múzeum) Budapest, 1938. 21—22. l. és 7. kép. Bárányné dr. Oberschall M. és dr. Tóth Z. e katalógusát a továbbiakban «Vezető»-nek rövidítjük.

¹⁴ Cserére később egészen világos példákat fogunk látni.

¹⁵ V. ö. II. lt. nr. 262, VI. lt. nr. 304—5, II. lt. nr. 215, VI. lt. nr. 188, V. lt. nr. 13, VI. lt. nr. 256 stb.

¹⁶ V. lt. nr. 243. L. Vezető 78 l. Képe Pulszky—Radisics—Molinier: Chefs-d'oeuvres d'orfèvrerie etc. Paris. II. köt. 107—111 l.

tárgyakról. Nem kerülük el figyelmét a különböző földmunkálatok sem. Gyűrüinek egy része éppen ilyen alkalmakkor került elő a föld mélyéből, mégpedig igen változatos lelőhelyeken. (Óbuda, Visegrád, Ószőny, Badacsony, Sümeg, Sziszek, Eszék stb.) Előfordul az is, hogy ő maga kutatás céljából kiutazik valahová. 1828-ban írja, hogy átvizsgálta a kisterenyei határban emelkedő Hársas-hegy környékét «annál is inkább, mivel T. Kubinyi Ferencz barátom szíves jó voltából mind arany, mind réz, mind pediglen cserép kiásott régiségeket nem csak látnom, de nagy részét azoknak meg is nyernem szerencsém vala.»¹⁷ Archeológiai képzettségét több cikke is bizonyítja. Ő ismer-teti pl. elsőnek az Egyeden talált híres egyiptomi bronz-kancsót szakszerű és részletes leírásban, szép rézmetszetű illusztrációkkal.¹⁸ Ír Zápolya Imre és István szepesváraljai síremlékeiről¹⁹ s hosszú érte-kezést szentel a drágakövek ismertetésére s ötvösművé-szeti felhasználásuk módjai-nak körvonalozására. Elő-adását saját gyűjteményéből bőven felhozott példákkal élénkíti.²⁰



132. kép. Tiepolo G. D.: Az Atyaisten.

Jankovich állandóan figyelemmel kísérte a kisebb-nagyobb magyar gyűjtemények vagy kincstárak árveréseit is. A leltárak elég gyakran tesznek éppen ilyen vásárlásokról említést. Ezek az adatok annál becsesebbek, mivel bizonyos fényt vetnek eddig kevésbé ismert magyar kollekciókra is. A gyűrűk leírásánál pl. sokszor szerepel Orczy László br.,

¹⁷ Neográd Vármegye nevezetes Hársas Hegyéről stb. Tud. Gyűjt. 1828. I. köt. 25. l.

¹⁸ Vélemény Egyeden találtatott ékes mivről. Isis Egyiptombeli tisztetére szolgáló valóságos ibrikről. Magyar Tudós Társaság Évkönyvei. I. köt. 1833. 35—66. l.

¹⁹ Zápolya Imre és István Hamvai. Tud. Gyűjt. 1818. IX. köt. 3—10. l.

²⁰ A villogó Drága Köveknek Esmerete stb. U. o. 1821. VII. köt. 4—53. l.

Abauj vm. főispánjának neve. Egy Homeros-kámeával díszített régi gyűrűvel kapcsolatban ezt olvassuk: «Istud suae generis antiquissimum sculpturae paradigma . . . ex ampla et pretiosa annulorum collectione Excellmi Baronis Ladislai ab Orczy comparatum est.»²¹ Amint látjuk, Orczy gyűjteményét jelentősnek tartották. Ezt támasztja alá az a körülmény is, hogy Jankovich mintegy 20 db régi gyűrűt vett meg a Kassán tartott árverésen.²² Ugyane városban került eladásra Semsey András kamarai elnök értékes hagyatéka. Ebből szerezte meg gyűjtőnk Apafy Mihály nagy aranyérmét Szojeczky József közvetítésével 132 aranyért.²³ Ezenkívül még egy ezüst szobrocska, egy kristály sótartó s egy elefántcsont kardmarkolat került a Semsey-kincstárból Jankovichhoz. Semsey Andrásról tudjuk, hogy szép éremgyűjteményt állított össze.²⁴ Hogy e mellett ötvösművészeti emlékek is érdekelték, ezt a Jankovich-leltár világítja meg. Marczibányi István híres gyűjteményének néhány érdekes darabja is átvándorolt Jankovichhoz. Így pl. egy gyönyörű hegyikristály kancsó, melynek fedelét a delfinen lovagoló Neptunus alakja díszíti. «Pretiosum hoc et unicum in Hungaria artis exemplar e collectione Excellmi Dni Stephani Marczibány a 600-is florenis redemptum fuit.»²⁵ 1805-ben vásárolta meg azt a két XVI. század végei edényt, melyet az augsburgi művész férfi és női zarándok alakjában mintázott meg.²⁶ Valóságos kis remekmű az a drágaköves násfa, melynek közepén gyémánt A betűt a Hit és Szeretet allegorikus, zománccal befuttatott alakjai fognak közre. A budai Szt Lőrinc-kolostorban találták. Jankovich 40 aranyért vette meg Marczibányitól.²⁷ Meg kell még emlékeznünk ebben az összefüggésben Dobai Székely Sámuelről is, aki katonatiszt korában bejárta Németországot és Itáliát. Leszerelése után Eperjesre vonult vissza, ahol főleg a történettudománynak szentelte idejét. Így kötött barátságot Kollár Ádámmal is, a bécsi

²¹ II. lt. nr. 2.

²² V. ö. II. lt. nr. 107, 209, 227—8, 231—4, 295—8, 308, 310 stb.

²³ VII. lt. nr. 246.

²⁴ V. ö. J. Chr. Engel: Aufforderung eines deutschen Gelehrten zu einem histor. Verzeichniss der antiken und modernen Münzsammlungen in Ungern und Siebenbürgen. Zeitschrift von und für Ungern. 1804. 78—84. l.

²⁵ III. lt. nr. 181. L. Vezető 87. l. Képe: Pulszky—Radisics—Molinier id. m. I. köt. 45—6. l.

²⁶ III. lt. nr. 183—4. L. Kalauz a régiségtárban. (Magyar Nemzeti Múzeum) Budapest, 1912. 230. l. és 50. kép. (Továbbiakban «Kalauz»-nak rövidítve.)

²⁷ VI. lt. nr. 129. L. Vezető 61. l. Képe: Pulszky—Radisics—Molinier id. m. I. köt. 83—4. l.

császári könyvtár tudós igazgatójával. Úgy látszik, Székely Sámuel figyelmét nemcsak könyv- és kéziratára kötötte le, hanem történeti vonatkozású műkincsek is érdekelték. Hagyatékából Jankovich öt történeti arcképet szerzett meg. Az egyik ezek közül, mely a leltár szerint Zsámboki Jánost ábrázolja, a Jankovich-képtár legszebbjei közé tartozik.²⁸ Ezt a festményt Székely Sámuel Hunyadi László képmásával²⁹ együtt Kollártól, I. Rákóczi György portréját pedig Csécsi Jánostól kapta, aki tanára volt Sárospatakon.³⁰ De külföldi tartózkodása alatt ő maga is gyarapította gyűjteményét. Attila XVII. századi arcképét pl. Nápolyból vitte magával Eperjesre.³¹ Műkincsei közül kiemelkedik egy figyelemre-

méltó magyar rokokó kard, melyet felirata szerint Esterházy József gróf ajándékozott a híres költőnek, Amadé László br.-nak.³² Látjuk tehát, hogy Székely Sámuel hagyatéka nem egy jelentős műkinccsel gazdagította Jankovich pesti tárházát. Ez a körülmény a tudós eperjesi történetkutatónak egyszersmind a magyar műgyűjtés történetében is helyet biztosít.

Jankovich legérdekesebb szerzési módja a más gyűjtő kortársai-
val lebonyolított cserélés. E cserek leírása roppant eleven bepillantást enged az akkori magyar műgyűjtés egész életébe. Jankovich elsősorban az ifjabbik Viczay Mihály gróffal állott csereviszonyban. Fejér György cikkében olvassuk: «A Görög és Római Pénzeknek Gyűjteménye mind addig jeles volt a Gyűjtőnél, míg nevezetesebb darabjait Gróf Viczay Mihállyal magyar régiségekért fel nem cserélte.»... «csak aranyokból



133. kép.

Spanyol festő XVI. sz.: A Természet allegoriája.

²⁸ I. lt. nr. 117. Később e képről bővebben lesz szó.

²⁹ U. o. nr. 3.

³⁰ U. o. nr. 118.

³¹ U. o. nr. 85.

³² IV. lt. nr. 93. L. Vezető 117. l.

80 darabot, mellyekkel ennek előtte szűkölködött a Grófnak világszerte nevezetes pénztárja, innent kiválasztott.»³³ A kéziratos leltár tényleg több határozott esettel támasztja alá a fenti megállapítást. Jankovich 20 db római aranyat adott Viczaynak Istvánffy Miklós gyönyörű ezüsterlegéért.³⁴ Ugyancsak tőle szerezte azt a remekszép násfát is, melynek drágakövei közt Magyarország Védőasszonya trónol. «Opus hoc pro Emerico Losi Archiepiscopo Strigoniensi Mediolani confectum, ab eius descendente Comite Michaelé Viczay pro rarioribus numis aureis graecis et romanis obtentum fuit.»³⁵ Ez a gyönyörű ötvösmű a Nemzeti Múzeum legszebb ékszerei közé tartozik.³⁶ Ezeken kívül még több hazai és római műtárgy került ilyen módon Viczaytól Jankovich birtokába.³⁷ A két nagy gyűjtő különben tudományos kapcsolatban is állt egymással. Jankovich ismertette Caroni és Sestini katalógusait, melyeket az olasz érmészek az európai színvonalon álló hédervári gyűjteményről írtak.³⁸ Saját éremtárának leltára is sűrűn idézi e munkák megfelelő helyeit. Kétségtelen, hogy maga is jól ismerte Viczay híres gyűjteményét.³⁹

Jankovich másokkal is cserélt műtárgyakat. Amadé Ferenc grófnak egy ezüstkancaláért több aranygyűrűt küldött 150 frt értékben.⁴⁰ Illésházy gróftól 300 frt.-t érő régiségekért szerzett meg egy szép megmunkálású ezüst ládikót.⁴¹ Sőt nemcsak Magyarországon, még külföldön is cserélt. Egy kristály evőkészletet s aranyozott ezüstbe foglalt hegyikristály sótartót egy Bécsben lakó Zamoisky grófnő «pro pretiosis numero undecim iconibus in valore ducentorum aureorum» engedett át neki.⁴² Ugyancsak tőle vándorolt át a pesti gyűjteménybe az a pompás nemesopálokkal ékeskedő násfa is, mely állítólag a fentemlített sótartóval együtt Izabella királynő tulajdona volt.⁴³

³³ Fejér Gy. id. cikke 28. l.

³⁴ III. lt. nr. 149.

³⁵ VI. lt. nr. 127.

³⁶ Vezető 61. l. és 19. kép.

³⁷ V. lt. nr. 64. VI. lt. nr. 28, 29, 33.

³⁸ Tud. Gyűjt. 1819. III. köt. 82—92. l.

³⁹ A Viczay-gyűjteményre vonatkozólag v. ö. Závodszy L.: Viczay Mihály a műgyűjtő s Pray György barátsága, valamint Entz Géza: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig. Budapest, 1937. 54—7. l.

⁴⁰ V. lt. nr. 4.

⁴¹ U. o. nr. 214.

⁴² U. o. nr. 73—6. Vezető. 42. l.

⁴³ VII. lt. nr. 225. Vezető. 61. l. és 19. kép.

Hogy Jankovich összeköttetései az ország határán túl is mennyire kiépültek, arra még több érdekes példát lehet felhozni. Kétségtelen, hogy külföldi megbízottjai is voltak. Jakob Hertel pl. nem egy festményt szerzett számára az augsburgi Fugger-képtárból. Így többek közt egy Correggiónak tulajdonított «Alvó Amor»-t 700 frt-ért adott el



134. kép. Délnémet festő: Angyali üdvözet.

Jankovichnak.⁴⁴ Mátyás király Moszkvába küldött követségét ábrázoló képet, melyet a leltár Joannes Joannini nevével lát el, szintén ő közvetítette Pestre.⁴⁵ Bécsben is sokat vásárol. Gyűjteményének az egykorú leírásokban sokat emlegetett Raffael-képéről ezt olvashatjuk : «Pretiosum

⁴⁴ I. lt. nr. 48.

⁴⁵ U. o. nr. 106. Vezető. 49. l.

hoc et rarissimum artis pictoriae monumentum per Comites Thurn Goricensis, qui illud ab antenatis Neapoli residentibus obtinuerant, Viennam occasione concursus Viennensis delatum venui exponebatur ab aureis mille ducentis, subseque tamen a septingentibus viginti aureis per Spblem Dnum Nicolaum Jankovich obtentum fuit.»⁴⁶ A császár-városban jutott néhány értékes franciaországi műtárgyhoz is. Ezek közül kiemelkedik egy római érmekkel díszített serleg, mely Condé és Polignac hercegek kincseiből került Bécsbe a francia forradalom következtében. XVI. század eleji olasz munka, mely francia megrendelésre készült.⁴⁷ A Marsigli-gyűjtemény több ékes fegyverrel gazdagította a pesti tárházat. Innen vette Jankovich azt az 1626-os évszámmal ellátott díszes puskát, melyet a leltár Zrínyi Miklós csáktornyai kollekciójából származtat.⁴⁸ Vukassevich tábornok ragusai gyűjteményének árverése sem maradt kihasználatlanul (pl. egy 26 gyönggyel kirakott régi olasz feszület, ezüstcsészék stb.)⁴⁹ Az a gyönyörű elefántcsontnyereg, mely a Nemzeti Múzeumnak ma is legnagyobb kincsei közé tartozik, szintén külföldről, mégpedig Romániából került Jankovichhoz. «Opus hoc mirae vetustatis ex cimeliis archiepiscopalis ecclesiae Bukarestensis per Agentem Viennensem . . . Josephum Salád, a 500-is florenis ea cum declaratione obtentum, quod occasione cladis Nicopolitanae una cum sonipede imperatoris et regis Hungariae Sigismundi a Valachis obtentum, et eidem ecclesiae donum datum fuerit.»⁵⁰ Ez a ritka remekmű a XV. század első felének rajnavideki művészi terméke. A nyereg formája azonban kétségtelenül magyar.⁵¹

A Jankovich-gyűjtemény kifejlődésének megvilágítására csak a legnevezetesebb példákat hoztuk fel. De már így is tisztán rajzolódik szemünk elé a fáradhatatlan gyűjtőnek módszeres tevékenysége, melyel az egész országot behálózta, sőt műkincseket mindenfelé nyilvántartó ébersége még annak határain túlra is kiterjedt. Láttuk azt is, hogy az egyes művészeti tárgyak nemcsak Jankovich kollekciójára vetnek világot, hanem sokszor kevésbé ismert magyar műgyűjtőkről is tudósítanak minket. (Orczy László br., Semsey András, Dobai Székely

⁴⁶ U. o. nr. 69.

⁴⁷ III. lt. nr. 138. L. Kalauz. 227. l. Képe : Pulszky—Radisics—Molinier id. m. II. köt. 65—6. l.

⁴⁸ IV. lt. nr. 3. Vezető. 120. l. Képe : Kalauz 83. kép.

⁴⁹ VI. lt. nr. 140. V. lt. nr. 178—9.

⁵⁰ IV. lt. nr. 158.

⁵¹ Vezető. 38. l. és 10. kép.

Sámuel.) Ha így módunk nyílt figyelemmel kísérni a hazai és külföldi műkincsek útját, egyszersmind érdekes bepillantást nyerhettünk a XIX. század elejének műgyűjtői életébe s művészi ízlésébe is. Ezáltal újabb bizonyítékot szereztünk arra, hogy a mult század első fele nemcsak politikai tekintetben, hanem műveltségi szempontból is milyen alapvető megújhodást és felfelé ívelő lendületet adott nemzetünknek.

II.

Már az eddigiekből is kitűnik, hogy mennyi különböző fajta műkincs tette változatossá Jankovich gyűjteményét. Ez a körülmény tevékenységének szelleméből szervesen következik, hiszen kultúr munkájának igazi célját ő maga jelöli meg a régi magyar műveltség emlékeinek minél gazdagabb és sokoldalúbb bemutatásában és az utókor számára történő megmentésében.⁵² Természetes



135. kép. Szt. Bertalan olt. m.: Szt. Család.

tehát, hogy e szempontból könyv, kézirat, fegyver éppúgy érdekelték őt, mint festmény, szobor vagy ötvösmű. Kétségtelen, hogy munkássága elsősorban történeti és irodalmi alapszinezetet mutatott. Tévedés volna azonban azt hinni, hogy Jankovich sokoldalúságából hiányzott a sajátos művészi érzék. Sőt már az eddig elmondottak is megerősítenek minket abban a meggyőződésünkben, hogy remek műkincseinek megszerzésében

⁵² Jankovich id. cikke a Tud. Gyűjt.-ben. 1830. VIII. köt. 115—6. l.

a művészi ízlés és a finomabb esztétikai ösztön fontos szerepet játszottak. Hogy tehát gyűjtőnk szellemi arculatának ezek a lényeges vonásai még plasztikusabban rajzolódjanak elénk, magukhoz a műtárgyakhoz kell fordulnunk. Nyilvánvaló, hogy ebben a tekintetben először a képtár anyagát kell közelebbről megismernünk. Fejér György említi, hogy «a Rajzolat és festés bájos mesterségét» Jankovich különösen kedvelte.⁵³ A kérdés tehát ez: Milyen művészi értéket képviseltek a pesti tárház festményei?

A kéziratos átvételi leltár 64 darab festményt ír le többé-kevésbé részletesen. Vannak azonban olyan képek is, melyeket ez az inventárium nem sorol fel, csak egy függelékben odaillesztett megjegyzésben említ meg a következőképpen: «Observatio. Sunt praeter has (t. i. a már ismertetett) imagines, aliquae monumenta anaglypha, ultro adhuc plures imagines ecclesiasticae ad hanc collectionem pertinentes, potissimum a schola germanica seculi 15-i et 16-i in ligno elaboratae atque e diversis Hungariae Superioris ecclesiis, utpote Leucsoviensi, Cassoviensi Comitibus item Gömöriensi et Kis-Honthiensi indefesso studio collectae», melyek az 1838-i árvíz miatt ... «ad armamentarium comitatus Pesthensis translatae fuerint, quarum proin conscriptio, ubi eam facere licuerit, huic elencho suppletorie subnectenda erit.»⁵⁴ Ez az utólagos összeírás minden valószínűség szerint elmaradt. Így tehát ezekről a képekről a többi 94-hez hasonló pontos jegyzékünk hiányzik. E számra nézve 31 kimaradt festmény mégis kétségtelenül Jankovich tulajdonából származik. Hiszen a Nemzeti Múzeumot később gyarapító Pyrker és Esterházy-gyűjteményekről, valamint a budai kamaraelnöki lakásból való festményekről mind megbízható leltárak maradtak fenn. Ezek közül egyikben sem szerepel a kérdéses 31 kép. Viszont a 15 német és magyar festő alkotta szárnyasoltár-képre nagyon jól illik az «Observatio» futólagos, de jellemző leírása, s a fennmaradt 16 férfiarcképet is zökkenésmentesen sorolhatjuk be Jankovich többi történeti képmásainak sorozatába. Az «Observatio»-nak és e leíratlan festményeknek összefüggését Fejér György ismertetése is megerősíti, midőn kiemel többek közt egy Krisztus ostromztatását ábrázoló oltárszárnyat, melyen «a zsidók között egy vörös nadrágba, zöld mentébe, sárga tizimába öltözött kucs-

⁵³ Fejér Gy. id. cikke 31. l.

⁵⁴ L. az 1838-ban összeírt «Collectio imaginum etc. . .» című leltár (I. lt.) legvégén.

más Magyar is kegyetlenkedik.»⁵⁵ Ezt az 1514-ben készült oltárszárnyat hiába keressük a kéziratos leltárban, mert ez is az «Observatio»-említett felsőmagyarországi képekhez tartozik. Hogy e 31 festményről összeírás tényleg nem maradt, az kitűnik az első pontos és részletes adatok-



136. kép. Bajor festő: Krisztus siratása.

kal felszerelt képtár-leírásból is, melyet Peregriny János «Az orsz. magyar Szépművészeti Múzeum állagai» (Budapest, 1909—15) címen adott ki. Peregriny e nagy munkájában minden kép eredetét is feltünteti. A Jankovichtól származó festményekhez a kéziratos leltár számait is megadja, a kérdéses 31 képnél azonban csak az «Observatio»-ra utal.

⁵⁵ Fejér Gy. id. cikke 31. l. Képe: Divald K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. 163. l.

Jankovich képtára tehát összesen 125 műtárgyat foglalt magában. Mivel azonban jelen vizsgálódásunk csak az Országos Képtárba besorozott képekre terjedhet ki, azért 28, főleg kőre, rézre, márványra festett képet figyelmen kívül kell hagynunk.⁵⁶ Ezek azonban minden valószínűség szerint oly csekély művészi és történeti értékkel rendelkezhetnek, hogy kirekesztésük a Jankovich-képtár színvonalának és műbecsének meghatározását még csak meg sem zavarhatják.⁵⁷

Ha az egyes képeket akarjuk vizsgálni, tekintetbe kell vennünk, hogy a kéziratok leltár megállapításai és attribúciói ma már sokszor nem helytállóak és a festményeket legtöbbször túlságosan magasra értékelik. De még így is több kép marad fenn, melyeknek művészi értéke nagyon is figyelemreméltó. Ezek közül néhány a Szépművészeti Múzeumban kiállítva látható. Elsősorban tehát ezeket vesszük szemügyre.

A cinquecento alkotásai között találunk egy Tintorettonak tulajdonított arcképet. (130. kép)⁵⁸ A szürke háttérből öregedő, határozott férfiarc bukkan elő. Színezése és formai megoldása egyszerű és mégis megragadó. E festményről így ír a kéziratok leltár: «No. 117. Joannis Sambuci hungari, et celeberrimi scriptoris, manuscriptorum item et numerorum indefessi olim collectoris, effigies originalis, tabulae lignae superpicta cum circumferentia lignea deaurata. Exemplar hoc Illustris Ad. Fr. Kollár bibliothecae Palatinae Caesariae Praefectus, centurioni doctissimo Samueli Székely de Doba Eperiesinum muneri misit. Altum 2 $\frac{1}{2}$ pedes.»⁵⁹ Bár a kormeghatározást illetőleg e leírás helyes, Zsámboki János ábrázolásáról nem igen lehet szó. A kép vászonra van festve s ezért a leltárnak az a megállapítása, mely azt fára festettnek mondja, nem fedi a valóságot. Mivel azonban e leírás kétségkívül erre az arcképre vonatkozik (a kép megadott magassága is csak 1'5 cm-rel tér el), amint

⁵⁶ Bár az Orsz. Képtárban nem találjuk meg, mégis lehetséges, hogy Jankovich gyűjteményébe tartozott az a márványra festett kép, melyet Höllrigl J. Elsheimer művének tart. (Magy. Műv. 1935. 374—8. l.)

⁵⁷ A Jankovich-képtár anyaga jelenleg az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum (röv.: Sz. M.) tulajdona (részben kiállítva, részben a raktárban elhelyezve), vagy mint ennek letéte került máshová. A Magyar Tud. Akadémiában látható Történeti képcsarnok kilenc, a Nemzeti Múzeum két Jankovichtól származó képet állított ki. Az egyes képek most következő tárgyalásánál az illető kép jelenlegi helyének rövidítése után Peregriny id. m.-nak leltári számát iktatjuk.

⁵⁸ Sz. M. 116. L. Régi képtár katalógusa Pigler Andortól. Budapest, 1937. 258. l. (továbbiakban rövid.: Pigler kat.)

⁵⁹ E fejezetnek a képekre vonatkozó leltári idézetei mind az I. lt.-ból származnak. Ezért ezt külön nem jelöljük.



137. kép.
Raigerni m. műhelye : Krisztus születése.



138. kép.
Passióssorozatok m. : Bevonulás Jer.-be



139. kép.
Passióssorozatok m. : Utolsó Vacsora.



140. kép.
Mair, Ulrich : Szt. Pál.

ezt az Orsz. Képtár összes katalógusai és Peregriny munkája ⁶⁰ egyaránt bizonyítják, ebben az adatban a kéziratot leltár készítője tévedhetett.

Ugyancsak a XVI. század olasz művészetét képviseli egy Madonna-kompozíció, valószínűleg Sodomától (131. kép).⁶¹ «No. 69. Virgo Beata cum Jesulo et Sancto Francisco per celeberrimum pictorem, Raphaellem Urbinate[m] ita elaborata, ut potius encausto facta, quam in ligno picta videatur . . .» Mint már tudjuk, e festményt a Thurn grófok gyűjteményéből vette Jankovich.

A XVIII. századi itáliai festészet egy alkotását az újabb kutatás G. Domenico Tiepolo-nak tulajdonítja (132. kép). Erről így beszél a kéziratot leltár: «No. 54. Deus Pater in acta Creationis. — Opus Titiani altum 3 pedes pictum in tela, cum circumferentia lignea deaurata.» Az Atyaisten mozdulata kevésbé sikerült. Mindamellett e kép a Jankovich-gyűjtemény legjobb műtárgyai közé tartozik. Származása ismeretlen.⁶²

Színezésben s kompozícióban egyaránt érdekes egy XVI. századi spanyol kép. Mestere valószínűleg Alfonso Berraguete. A leltár szerint a Természet allegoriáját ábrázolja (133. kép).⁶³

Jankovich képtárának legegységesebb része a XV. és XVI. századi német és magyar festményekből kerül ki, melyek nemcsak mennyiségük, hanem minőségük miatt is figyelmet érdemelnek. Roppant bájos alkotás egy kisméretű «Angyali üdvözlés», mely az 1420 körüli délnémet festészet egyik vonzó példája (134. kép).⁶⁴ Űde melegsége vonalvezetésében s kék-zöld-arany színharmoniajában rejlik.⁶⁵ A «Szent Bertalanoltár mesterének» iskolájából származik egy bensőséges Szt Családkép (135. kép).⁶⁶ Az eleven tájképi háttérbe ágyazott «Krisztus siratása» különösen meleg színezésével tűnik ki (136. kép). A XVI. század eleji bajor festészet megkapó példája.⁶⁷ A «Raigerni mester» műhelyében

⁶⁰ Peregriny e képnél hibásan 118-as számmal jelöli a Jankovich leltári számot 117 helyett.

⁶¹ Sz. M. 57. (raktárban.)

⁶² Sz. M. 641. Pigler kat. 255. l.

⁶³ Nr. 71. (raktárban.)

⁶⁴ Sz. M. 3142. Pigler kat. 83. l.

⁶⁵ Nr. 56—57. «Salutatio Angelica et Sanctus Joachim cum Anna et Maria. — Opera omnium vetustissimi sed nomine tenus haud cogniti pictoris Viennensis ligno deaurato superpicta . . .»

⁶⁶ Sz. M. 841. Pigler kat. 250. l. A leltárban: «No. 105. Antiquissima imago saeculi 14-ti coloribus oleaceis ligno superpicta . . . familiam sacram exhibens.»

⁶⁷ Sz. M. 824. Pigler kat. 27. l. «No. 43. Unctio Jesu e cruce depositi per Josephum ab Arimathia, adstantibus feminis. Opus vetustissimae scholae germanicae . . .»

készült 1430 körül egy Jézus születését ábrázoló kép, melynek felépítésében és előadásmódjában a korai németországi táblakép-festészet kedves hangulata tükröződik (137. kép).⁶⁸ Idesorolható még a «Passió-sorozatok mesterének» két alkotása is: Krisztus bevonulása Jeruzsálembe és az Utolsó Vacsora (138. és 139. kép).⁶⁹ E sorozat további két képe (Jézus elfogatása és kigúnyolása) az 1932. évi velencei egyezmény értelmében a bécsi Kunsthist. Museumba került. E festményeket eleinte magyar eredetűeknek vélték,⁷⁰ később a «St. Lambrecht mester»-rel hozták kapcsolatba.⁷¹ A XV. század végének igen szép alkotása Szt. Pál apostol Ulrich Mairtól (140. kép).⁷² A hatalmas, zöld köpenybe burkolt testet jellegzetesen megmintázott fej koronázza. Az egész alak plaszt-



141. kép. Kayser, Victor: Zsidók páskavacsorája.

tikusan emelkedik ki az arany háttérből. (Az utóbbi négy kép az «Observatio»-ban említettekhez tartozik.)⁷³

A német művészet mellett a Jankovich-gyűjteményben a felső-magyarországi oltárképek is gazdagon vannak képviselve. (9 db.) Ez a körülmény világosan mutatja, hogy Jankovich milyen nagy gonddal

⁶⁸ Sz. M. 1636. Pigler kat. 213. l.

⁶⁹ Sz. M. 1631 és 1634. Pigler kat. 196—7. l.

⁷⁰ Fenyő I. és Genthon I.: Régi magyar képek a Szépműv. Múzeumban. Magy. Műv. 1928. 72—4. l.

⁷¹ Csánky D., Magy. Műv. 1936. 244. l.

⁷² Sz. M. 178. Pigler kat. 160. l.

⁷³ A Szépműv. M.-ban még két 1430 körüli osztrák festményt (Krisztus születése, Királyok imádása. 818 és 819 ltsz.) származtatnak a Jankovich-gyűjteményből. Mivel e két képnek sem a kéziratos leltárban, sem Peregriny id. m.-ban nem találjuk nyomát, egyelőre nem soroljuk be a nevezett kollekcióba, bár ahhoz tartozása valószínűnek látszik.

és szeretettel viseltetett a régi magyar művészet emlékei iránt. E magyar oltárképek nagy részét már ismertették.⁷⁴ Jelenleg az egész anyag újabb feldolgozás alatt áll a Szépművészeti Múzeumban és ezért vele bővebben nem foglalkozhatunk.

A Jankovich-gyűjtemény szobrai közül kettő emelkedik ki. Az egyik Victor Kayser kődomborműve, mely a zsidók páskavacsoráját ábrázolja tömör jellemzőerővel.⁷⁵ Állítólag a pécsi dómból származik. (141. kép). A másik Nino Pisano remekszép márvány Madonnája, mely talán Jankovich legmagasabb színvonalon álló műtárgya (142. kép).⁷⁶ A kis szobrot légiés finomsága és derűs, itáliai harmóniája a Szépművészeti Múzeum plasztikai gyűjteményének egyik legvonzóbb kincsévé avatja.

A kéziratos leltár legtöbbnyire, sajnos, éppen a képek származását hallgatja el. Tudjuk azonban, hogy a XIX. század egész folyamán Bécs milyen fontos és nagyforgalmú műkereskedelmi központ. A császárvárosban éppen ezidőtájt több jelentős magyar gyűjteményt is találunk (Esterházy, Keglevich, Apponyi stb.). Ezért nagyon valószínű, hogy a képtár anyaga a magyarországiak kivételével jórészt Bécsből jutott Jankovich birtokába.

Felsorolásunkban a híres pesti kollekciónak csak a művészileg legkiválóbb darabjaival foglalkoztunk. A többi kép zöme elsősorban történeti értékű (pl. II. Miksa halotti képe, II. Rákóczi Ferenc és feleségének arcképe az eperjesi Richter Dávidtól stb.).⁷⁷ Természetes, hogy köztük sok a rossz festmény is, melyek a mai kritikát sehogyan sem állják ki. Ez azonban az ilyen sokoldalú gyűjtőknél akkoriban általános jelenség volt. Gondoljunk csak pl. a külföldi viszonylatban is számottevő Bruckenthal-gyűjteménynek Kazinczy Ferentől származó leírására.⁷⁸

A Jankovich-gyűjtemény művészi becsét nemcsak a képek, hanem a többi műtárgyak is bizonyítják. Sőt kétségtelen, hogy pl. az ötvös-művek és fegyverek a maguk nemében magasabb kvalitást képviselnek, mint a festmények nagy hányada. Az előbbieik közül a legszebbekről már

⁷⁴ Fenyő I. és Genthon I. id. cikke (71—95. l.) gazdagon illusztrálva.

⁷⁵ I. lt. nr. 12. «ex rudibus antiquae ecclesiae Quinque-Ecclesiensis obtentum.»

⁷⁶ U. o. «No. 16. Statua elegans Beatae Mariae Virginis Jesulum sinistra manu sustentantis, stolata ex marmore carrarensi, duplici basi insistentis.»

⁷⁷ U. o. nr. 67, 90 és 91. Kiállítva a Tört. Képcsarnokban. (Ltsz.: T. K. 179, 54 és 47.)

⁷⁸ Kazinczy F.: Erdélyi levelek. Kiadta Abafi L. Budapest, 1879. XI. levél.

a gyűjtemény keletkezésével kapcsolatban volt szó. Ezekhez még kiegészítésül hozzáfűzünk néhányat. Így elsősorban a gyönyörű Dessewffy-kupát, melyről a leltár büszkén írja: «Opus in suo genere unicum et nunquam sufficienter aestimabile.»⁷⁹ Valóban ez az aranyozott ezüst, gazdagon díszített ötvös-remekmű még ma is a Nemzeti Múzeum régiségtárának legjavához tartozik. Ki kell emelnünk még a fegyverek közül Bethlen Ferenc 150 darab türkisszel ékített aranyozott törét, valamint ecsedi Báthory István országbíró és Kemény János fejedelem remekműű kardjait.⁸⁰ Ezek Kemény Jánosnak arany és ezüst díszítésű szkófiomos lószerszámaival együtt fogalmat adhatnak a XVII. századi magyar főúri pompáról.⁸¹ A külföldi fegyverek között legszebb Guisi György mantuai vésnök ezüstitőre, mely az olasz kardművesség egyik legtökéletesebb példája.⁸² Jankovich 12 elefántcsont-faragványa közül csak egyet említünk meg, melyről ezt olvassuk: «Elegantissima tabula eburnea, lata 3, alta 8 pollices, exhibens superiore parte Christum cruci affictum Sancto Joanne et Maria stipatum cum titulo superne I H S NAZ. Inferiore parte turrim et ecclesiam, cui Seraphim insidet, repraesentat, quamque duae virgines thure incensant. E turri duo milites clypeati prospiciunt. Ebur hoc rarae magnitudinis et respectu romanae sculpturae magni pretii est, atque ad seculum 4-tum aut 5-tum referendum.»⁸³ A datálás téves, mert ez a gyönyörű, könyvtábláról való



142. kép. Pisano, Nino: Madonna.

⁷⁹ III. lt. nr. 159. L. Vezető. 41 l. Képe: Pulszky—Radisics—Molinier id. m. II. köt. 51—2 l.

⁸⁰ IV. lt. nr. 69, 67 és 88. Vezető. 39 l. Kalauz. 80. és 79. kép.

⁸¹ U. o. nr. 160. Vezető. 38 l.

⁸² U. o. nr. 71. Vezető. 102—3 l. Kalauz. 78. kép.

⁸³ I. lt. nr. 126. Kalauz. 246 l. és 33. kép.

elefántcsont-faragvány a X. századi rajnamelléki művészet terméke.⁸⁴

Fejér György említi, hogy Jankovich könyvtárának több kötetébe jelmondatként írta be: «Dulces mihi ante omnia Musae (Pannoniae), quarum sacra colo, ingenti perfusus amore.»⁸⁵ Ez a vergiliusi sor találóan jellemzi gyűjtőnk egyéniségét, hiszen egész életének tevékenységét és minden igyekezetét a tudomány, irodalom és művészet irányította, alakította és tette nemessé. Mindaz azonban, amit neki a Múzsák sugalltak, túlnőtt az egyéni érték keretein és a XIX. század elejének új, kollektivebb felfogásának megfelelően a magyarság egyetemes kincsévé vált nemcsak szellemben, hanem a valóságban is. Jankovich Miklós nagy áldozatkészséggel, hozzáértéssel és szeretettel összeállított gyűjteményei az ő akarata szerint tényleg a «Dicső Nemzet sajátja és tulajdona» lettek s az egyéni érdemen túl ma is tanúbizonyságot tesznek a magyar műveltség régi fényéről s friss utakon járó, új reménységekkel és akarral teli továbbfejlődéséről.

Entz Géza.

⁸⁴ Jankovich ötvösmű- és fegyvergyűjteménye külön is megérdemelné a részletesebb és pontosabb feldolgozást. E tanulmány keretei ezt nem tették lehetővé. Az ötvösművekről eddig legrészletesebb felvilágosítást ad Rómer F.: *Képes Kalauz a Magy. Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárában*. Budapest, 1873. 44–72. l. a fegyverekről 1. *A Magy. Nemz. Múz. multja és jelene*. Budapest, 1902. 152–6. l.

⁸⁵ Fejér Gy. id. cikke 10. l.

MAROSI ARNOLD

(1873—1939.)

Természettudósnak indult és régész lett belőle. Először — 1904 óta — a pécsi múzeumot vezette, amikor ott tanárkodott a ciszterciarend főgimnáziumában, majd 1909 óta Székesfehérvárra került tanárnak s ott nem egészen három évtized alatt olyan múzeumot teremtett, amelyre egész országunk büszke lehet. Oly sok nehézséggel kell megküzdenuünk a világháború óta, annyira megbénult a kutatás és gyűjtés ügye elesettségünkben, hogy sokszor kétségbe esünk. De ha Marosi Arnold életművét, a székesfehérvári múzeumot nézzük, amelyet háború, forradalmak és pénzügyi összeomlás nehéz évei alatt a tíz körmével kapart össze ez a nagyszerű ember, mindjárt megjön a bizalmunk a jövőben.

Ha nem is szólunk a néprajzi gyűjteményről, meg a Fehérmege művelődésére vonatkozó becses anyagról, ha nem is térünk ki a székesfehérvári múzeum pompásan összeválogatott új magyar képtárára, bámulatosnak kell mondanunk azt a régészeti anyagot, amelyet összehozott s amelyhez méltó hajlékot is teremtett. A hazai kutatás a régebbi kőkortól kezdve a honfoglalás koráig számtalan nagybecsű lelettárgyat, rengeteg értékes megfigyelést köszönhet neki. Végtelen kár számunkra, hogy oly hamar eltávozott körünkől. Már évek óta együtt jártuk a fehérmegei falukat és kastélyokat, hogy a mege római feliratos emlékeit (Polgár Ivánnal együtt) összegyűjtsük : ez most megszakad. Régen gyűjtögette már az anyagot megeje régészeti térképéhez : ez is befejezetlen marad. Hány új ásatás helyét jegyezte meg, mennyi haditerve volt múzeuma bővítésére, új munkákra, kutatásokra : mindennek vége most.

Megtörténik olykor, hogy egy vidéki múzeumigazgató, aki évtizedeken keresztül egyedüli orákulum a saját pátriájában az archeológia terén, elbízza magát, mindenhez jobban ért mindenkinél. Marosi Arnoldban nyoma sem volt ennek a káros és fonák gondolkodásnak. Végtelenül szerény volt ; egészen fiatal specialistáktól is szívesen tanult, — látszik, hogy igazán okos ember volt. Rendkívül hasznos alkotása volt a «Székesfehérvári Szemle», mely múzeumát szolgálta, a helyi múzeumegylet vérkeringését élesztette és sok-sok becses adatot őrzött meg a tudomány számára.

Tiszteletre méltó, amit szeretett barátunk a tudomány népszerűsítése és a magyarság társadalmi megszervezése terén tett. Rengeteg cikkének, előadásának pontos jegyzékét Dormuth Árpád adja a Székesfehérvári Szemle 1939. évi 1. füzetének 10—22. lapjain ; ugyanott jelentek meg utolsó dolgozatai is.

Éljen boldogul Krisztusban hite szerint!

A. A.

JÓNÁS ELEMÉR

(1899—1939.)

Jónás Elemér korai halála a magyarországi római kutatásnak igen nagy vesztesége.

A császárkori érmészetben már gimnazista korában jelentős gyakorlatra tett szert, már ekkor beiratkozott a Magyar Numizmatikai Társulatba, ahol szeretettel foglalkoztak vele. Az egyetemen becses dolgozatot írt Carus és fiai pénzveréséről, — e sorok írójának első tanítványaként — amelynek méltó jutalma volt, hogy a Nemzeti Múzeum tisztviselője lett.

Sok értékes cikke jelent meg a Numizmatikai Közlönyben, e folyóirat hasábjain és egyebütt ; a thasosi pénzek hazai utánzatairól szóló fontos művét pedig kegyeletesen ki akarjuk adni a Dissertationes Pannonicae sorozatában. Művei jegyzékét a Numizmatikai Közlöny következő számában találják meg olvasóink.

Meleg egyéniségét, tisztességes gondolkodását hálás szívvel fogjuk magunkban őrizni. Sokszor fogunk rágondolni sokan, mert sokszor kell munkáit kezünkbe venni.

A. A.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND LII.

(1939)

INHALT.

	Seite
GERKE, FRIEDRICH: Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage.....	191
OROSZLÁN, ZOLTÁN: Schauspielerstatuetten in der antiken Terrakottensamm- lung des Museums der bildenden Künste in Budapest.....	255
ALFÖLDI, ANDREAS: Epigraphica, II.....	262
NAGY, LOUIS: Les monuments se rapportant à la Syrie et à l'Asie Mineure, dans le cours moyen du Danube	267
RADNÓTI, ALADÁR: Römische Forschungen in Ságvár.....	268
ENTZ, GÉZA: Der grosse ungarische Kunstsammler Nikolaus von Jankovich	277

*Alle für den **Archaeologiai Értesítő** bestimmte Zusendungen wolle man an den
Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.*

DIE ZEITBESTIMMUNG DER PASSIONSSARKOPHAGE

Vor 10 Jahren unternahm Hans von Campenhausen den ersten Versuch, aus den damals noch nahezu unerforschten altchristlichen Sarkophagen eine Gruppe auszusondern, die den Tod Christi, Petri und Pauli zum Gegenstand hatte und die er deshalb Passionssarkophage nannte.¹ Er unternahm eine Klassifizierung nach 6 Zyklen: I. Christus—Petrus—Paulus-Zyklen, II. Christus—Petrus-Zyklen, III. Christus—Paulus-Zyklen, IV. Zyklen mit dem Opfer Abrahams, V. Christus-Zyklen, VI. Petrus—Paulus-Zyklen. M. Lawrence hat dann 1932² an dieser Untersuchung sehr scharfe Kritik geübt,³ übernimmt aber die Zyklen Nr. I und II in der Campenhausenschen Einteilung in ihr sogenanntes «christliches Atelier Gaul I». In der Tat haben neuere Funde die Richtigkeit des Campenhausenschen Systems bis zu einem gewissen Grade erwiesen. Zur Kritik ist zu sagen, 1. dass Zyklus III (Christus—Paulus) in Wirklichkeit nie existiert hat,⁴ 2. dass Zyklus IV keine selbständige Klasse bildet,⁵ 3. dass in Zyklus V der älteste und einer der spätesten Passionssarkophage zusammengefasst sind, die gar nichts miteinander gemeinsam haben, so dass auch diese Klasse hinfällig ist,⁶ 4. dass im Zyklus VI die unter 2 und 3 genannten Arleser Sarkophage in Wirklichkeit einen einzigen Sarkophag darstellen,⁷ dass das unter 1 genannte Marseiller Exemplar eine Ausnahmeerscheinung ist⁸ und dass das als letztes genannte römische Exemplar sich als die Urform dieser Klasse erwiesen hat.⁹

Rein ikonographisch ist die Campenhausensche Klassifikation heute also wie folgt zu revidieren: 1. Die Zusammenfassung der Zyklen I—IV zu Klasse I und der Zyklen V—VI zu Klasse II muss aufgegeben werden, da die Zyklen III—VI keine sind. — 2. Es bleiben also drei Klassen von Passionssarkophagen übrig, die als Grundlage eines Systems tragfähig sind: die Christus—Petrus—Paulus-Klasse, die Christus—Petrus-Klasse und die Petrus—Paulus-Klasse. — 3. Von diesen ist die Christus—Petrus-Klasse bei v. Campenhausen intakt, so dass sie mit Recht von M. Lawrence übernommen werden konnte.¹⁰ — 4. Die Christus—Petrus—Paulus-Klasse dagegen ist durch neue Funde so angewachsen, dass sie einer Revision dringend bedarf.¹¹ — 5. Völlig hat sich das Bild der Petrus—Paulus-Klasse, die von Campenhausen wenigstens erkannt, dagegen von M. Lawrence gänzlich unterschätzt wurde, geändert; die gallische Gruppe ist von der römischen, die heute statt eines vier Exemplare zählt, scharf zu sondern; die römische ist die Urform.¹²

Das eigentliche Anliegen Campenhausens, die Zyklen aus einem Urzyklus, als den er den Christus—Petrus—Paulus-Sarkophag annimmt, abzuleiten,¹³ ist wie alle vorangegangenen Versuche¹⁴ daran gescheitert, dass der Zyklenstammbaum ohne jede Rücksicht auf die absolute Chronologie aufgestellt wurde. Lediglich der typologische Zusammenhang zwischen der Christus—Petrus—Paulus- und der Christus—Petrus-Klasse hat sich als richtig erwiesen und ist von M. Lawrence als Werkstattzusammenhang erkannt.¹⁵ Eine Präzisierung dieses Phänomens ist indes bisher nicht gelungen.

Die Frage nach der Entstehung und Entwicklung der sogenannten Passions-sarkophage muss also ganz neu von vorn angefangen werden. An Stelle der typologischen muss die rein chronologische Problemstellung treten, die nach dem damaligen Stande der Forschung von Campenhausen noch gar nicht in Betracht gezogen werden konnte. Ich möchte an dieser Stelle diese Arbeit vorlegen, nicht ohne meinen herzlichen Dank meinem Freunde Hans von Campenhausen auszusprechen, der mich ermuntert hat, seine Untersuchungen auf Grund meiner Sarkophag-Chronologie fortzusetzen. Ich hatte die hohe Ehre, die Ergebnisse in März 1939 zuerst während meiner Gastprofessur an der Philosophischen Fakultät der Peter Pázmány-Universität zu Budapest vorzutragen, und möchte hier allen ungarischen Kollegen, mit denen ich die Probleme durchsprechen konnte, auf das herzlichste danken, insbesondere A. Hekler und A. Alföldi.

I.

DIE ANFÄNGE.

Unter den zweizonigen Clipeussarkophagen, die die Hauptklasse christlicher Sarkophage in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts darstellen, gibt es eine Gruppe, die sich an den lateranensischen Brüdersarkophag¹⁶ anschliesst und dadurch gekennzeichnet ist, dass sie den kanonischen biblischen Szenen Neuen und Alten Testaments die Handwaschung des Pilatus hinzufügt. Dieser Gruppe gehören folgende Exemplare an:

1. der lateranensische Brüdersarkophag,
2. ein zweizoniger Clipeussarkophag mit dem Durchzug durchs Rote Meer im Musée lapidaire zu Arles,¹⁷
3. Fragmente in Poitiers,¹⁸
4. Fragmente aus S. Callisto im Besitz von Mons. Wilpert.¹⁹

Das lateranensische und das Arleser Exemplar sind werkstattverwandt.²⁰ Auch die Fragmente im Besitz von Mons. Wilpert gehören der gleichen Stilrichtung an, wenn der Figuren- und Faltenstil auch noch um einen Grad älter ist und an die frühkonstantinische Kunstübung enger anschliesst. Dagegen sind die Fragmente von Poitiers später als der lateranensische Brüdersarkophag.

Während die meisten zweizonigen Clipeussarkophage auch in spät- und nachkonstantinischer Zeit am konstantinischen Szenenprogramm, zu dem die Wunder Christi, Geburt und Magierdarstellung und gelegentlich auch der Einzug Christi in Jerusalem, ferner die Petrustrilogie und endlich Rettungsszenen des Alten Testaments gehören, grundsätzlich festhalten,²¹ haben die Werkstätten um den lateranensischen Brüdersarkophag, die zwischen 330 und 340 ihre Blütezeit hatten, eine Szene aus der Passion Christi in den Szenenkanon neu aufgenommen. Es ist immer die gleiche Szene, nämlich die Handwaschung des Pilatus, in der meist die Gestalt Christi zu fehlen pflegt. Die Pilatusszene hat auf den genannten 4 Sarkophagen zudem stets den gleichen Platz: sie steht immer in der rechten Ecke der oberen Zone.²²

Diese bekannte Werkstatt der Friessarkophage ist durch folgende Kriterien gekennzeichnet: Sie löst die strenge dogmatische Szenenverteilung der frühkonstantinischen Zeit auf. An die Stelle symbolisch-dogmatischer Kompositionen treten lyrisch-erzählerische Darstellungen. In den Christus- und Petruszenen wird nicht so sehr die objektive Tat, als vielmehr die Sympathie rein menschlicher Begegnungen geschildert. Strenge Wunderkompositionen werden durch Augenblicksbilder

ersetzt. Aus dem überzeitlichen Symbol der fleischlichen Auferstehung, das sich in frühkonstantinischer Kunst in der Szene der Lazaruserweckung ausdrückte, wird das Motiv der Christus die Hand küssenden Schwester, und an die Stelle des Quellwunders, das die Idee der aqua vitae versinnbildlichte, tritt die *conversatio religiosa* zwischen Petrus und den römischen Soldaten. Bezeichnend ist ferner, dass die Motive des Alten Testaments sich in dieser Werkstatt nicht mehr auf den Platz unter dem Clipeus beschränkt, sondern unter Anwendung von Erweiterungen und Ausmalungen und unter Bevorzugung der Erzählungen um den Auszug aus Ägypten sich immer mehr auf die Front des Sarkophages ausdehnt. Der psychologisch-erzählerischen Komposition entspricht ein weicher, oft vollplastischer Stil. Der negative Faltenstil der frühkonstantinischen Zeit ist nahezu überwunden. Die Kopftypen haben etwas Kindliches. Der Jahreszeiten-Christus ist in dieser Werkstatt gar nicht zu finden; es herrscht der Typus des Christus puer mit der Pagenfrisur vor.²³

In dieser Werkstatt klingt zum erstenmal des Thema der Passion Christi in der Plastik auf. Hier ist augenscheinlich die Szene geschaffen worden, in der die Folgezeit dann immer wieder den Gedanken des Todes Christi ausgedrückt hat. Die sogenannte Handwaschung des Pilatus ist in der folgenden Sarkophagskulptur nicht nur die bei weitem häufigste Szene, an deren Wandlung man die Entwicklung der Sarkophage in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts ablesen kann, sondern sie bleibt auch die grundlegende und meistens die einzige Christusszene der sogenannten Passionssarkophage.

Die Variationen ihrer Urfassung sind in Taf. IX Abb. 36—39 zusammengestellt. Alle frühen Pilatus-Kompositionen haben folgende Gemeinsamkeiten: 1. Im Gegensatz zu den Pilatus-Darstellungen der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, die ich in Taf. X zusammengestellt habe, handelt es sich in der Urfassung nicht eigentlich um die stereotype, meist dreifigurige Handwaschung, sondern um eine vielfigurige Gerichtsszene, deren ausführlichste Fassung uns auf dem lateranensischen Brudersarkophag erhalten ist (Abb. 37). — 2. Diese Gerichtsszene steht den Darstellungen des Danielgerichts auf spättetrarchischen Sarkophagen, wie es uns etwa auf dem Friessarkophag in Gerona (Abb. 36) erhalten ist,²⁴ viel näher als den Kompositionen der Handwaschung des Pilatus auf späteren Säulensarkophagen.²⁵ — 3. Vergleicht man die vier Varianten der Urfassung, so ergeben sich folgende Figuren als zur Urkomposition gehörig: der sitzende Pilatus, der neben ihm sitzende Assessor, ein dahinter stehender zweiter Beamter; vor Pilatus der *camillus*, der im Begriff ist, das Wasser einzuschenken; endlich mindestens zwei Vertreter der Leibwache des Pilatus, die stets barhäuptig (im Gegensatz zu den Pelzmützensoldaten der Petrustrilogie), mit Lanze und Schild bewaffnet, dargestellt sind.²⁶ — 4. Vor dem *camillus* pflegt immer eine *mensa* bzw. ein *tripodus* zu stehen. Im Hintergrund erscheint ab und an ein Zinnturm, wie er in der gleichen Werkstatt gelegentlich auch als Hintergrund des Abelopfers vorkommen kann.²⁷ — 5. Die Hauptdreiergruppe ist, wie die gut erhaltenen Kompositionen auf dem lateranensischen und den Arleser Exemplaren zeigen, nach einheitlichem Schema aufgebaut: Pilatus sitzt mit gekreuzten Beinen auf verhangenem Podest, hat Kinn und Wange in die Linke gestützt, während er mit der Rechten nachlässig die *Chlamys* fasst; sein Haupt ist mit dem Lorbeerkranz geschmückt; er wendet stets den Kopf von der Szene weg, entweder nach vorn aus dem Bild heraus oder etwas nach rückwärts. Dieser Pilatus-Typus beweist die enge Zusammengehörigkeit des Fragments Wilpert (Abb. 38) und des Arleser Exemplars (Abb. 39) mit dem lateranensischen

Brüdersarkophag (Abb. 37). Der neben Pilatus sitzende Assessor, der ähnlich auch in der Danielszene von Gerona (Abb. 36) vorkommt, ist in dieser Szene meist so gegeben, dass er die Hände über dem Knie faltet. Hinter ihm ist der Platz für den zweiten stehenden Beamten. — 6. Die Soldaten des Pilatus (Abb. 49; vgl. auch Abb. 38) unterscheiden sich von den bis dahin üblichen Soldatentypen christlicher Friessarkophage (vgl. Abb. 48, 52, 53) ganz wesentlich. Sie sind stets jugendlich und bartlos (im Gegensatz zu spätrömischen Typen: Abb. 52) und tragen weder die Pelzmütze noch einen Helm; sie sind ferner im Gegensatz zu den meist waffenlos dargestellten Soldaten der Petruszenen immer mit Lanze und Schild bewaffnet. — 7. Die Gestalt Christi kommt in der ältesten Fassung der Pilatuszene nicht vor; erst die Fragmente von Poitiers²⁸ geben die Vorführung vor Pilatus. Dennoch kann es sich nicht um eine Verkürzung handeln; denn dazu kommt die christuslose Pilatusfassung zu häufig vor. Zudem steht auf dem lateranensischen Brüdersarkophag neben der Pilatuszene die hochbedeutsame alttestamentliche Symboldarstellung von Abrahams Opfer, in der die Steinmetzen der Friessarkophage den Opfertod Christi ausdrücken.²⁹

Als Resultat lässt sich feststellen: In spätkonstantinischer Zeit beginnt zögernd neben das herrschende Thema des *miraculum Domini* die Gestaltung der Passion Christi zu treten, und zwar in der bedeutendsten Werkstatt der Zeit, aus der der Brüdersarkophag des Lateranmuseums hervorgegangen ist. Eigentümlich ist, dass die Gestalt Christi in allen ältesten Passionsdarstellungen fehlt. Die Idee der *passio* konzentriert sich in einer einzigen Szene: im Gericht des Pilatus. Ihr kommt also jener andeutende Symbolgehalt zu, der sich in der gleichen Zeit auch bei alttestamentlichen Szenen findet. Auf Friessarkophagen verkörpern die Opferung Isaaks und das Opfer Kains und Abels den Kreuzestod Christi. Darin ist die Voraussetzung geschaffen, dass im Umkreis des lateranensischen Brüdersarkophags in der Pilatuszene ein drittes Symbol des Christustodes entsteht. Die älteste Fassung zeigt die Opferung Isaaks und das Gericht des Pilatus in symbolischem Kompositionszusammenhang (Abb. 37).

Die andeutende Kompositionsweise hat kein längeres Leben gehabt. Sie war mit den Friessarkophagen gegen 350 zu Ende. Dennoch ist die schöpferische Tat der Brüdermeister-Werkstatt nicht ohne Folgen auf die weitere Entwicklung geblieben: 1. So sehr sich das Pilatus-Thema in der Folgezeit auch wandelt, es bleibt im Rahmen der Passionsdarstellung die entscheidende Christusszene. Es ist öfters der Versuch gemacht, besonders am Anfang und am Ende der Entwicklung, auch andere Christusszenen einzufügen. Geglückt ist dieser Versuch nicht. Wo immer Christus auf Passionsarkophagen dargestellt wird, ist die Handwaschung des Pilatus die primäre Szene. — 2. Bis in die theodosianische Zeit hinein bleibt das Gefühl dafür rege, dass die Handwaschung des Pilatus ursprünglich und ideenmässig der Gestalt Christi nicht bedarf. So kommt es, dass die sogenannte Vorführung Christi (in Wahrheit seine Gefangenschaft) auf den frühen Säulensarkophagen stets von der Handwaschung des Pilatus durch eine Säule getrennt bleibt. Erst in der spätesten Klasse der Christus—Petrus-Sarkophage (Taf. IV. Abb. 12—15) wird Christus in die Pilatuszene mit einbezogen. — 3. Der alte Kompositionszusammenhang von Pilatuszene und alttestamentlicher Opferdarstellung bleibt auch in der nächsten Folgezeit erhalten. Auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 (Abb. 16) ist analog der Komposition des Brüdersarkophags (Abb. 37) die Handwaschung des Pilatus der Opferung Isaaks gegenübergestellt, eine Kompositionsweise, die sich schliesslich auch noch auf dem Bassussarkophag widerspiegelt. Dem entspricht es, dass in der

sogenannten Petrus—Paulus-Klasse, in der die Pilatuszene nicht vorkommt, die Christuspassion ausschliesslich in alttestamentlicher Symbolik erscheint (Abb. 8, 9); hier wird dem Hiob das Opfer Kains und Abels gegenübergestellt, wobei letzteres in der Form gegeben wird, wie es im Umkreis des Brüdersarkophags üblich war. Auf theodosianischen Passionssarkophagen kommt nun aber die alttestamentliche Passionssymbolik überhaupt nicht mehr vor; 359 — das Jahr des Bassussarkophages — ist die Grenze. Daraus ergibt sich, dass in der Generation von 330 bis 360 in den Werkstätten des Brüdersarkophags und des schönen Stils eine einheitliche Passionsidee zugrunde lag, deren Charakteristika die andeutende Pilatuszene (ohne Christus) und die alttestamentliche Passionssymbolik sind. — 4. Formal sind in der Werkstatt des Brüdersarkophages folgende Voraussetzungen für die weitere Entwicklung geschaffen: die Typen des Pilatus, des sitzenden Assessors und des camillus bleiben erhalten; es hat sich von jetzt ab der jugendliche und barhäuptige Soldatentypus ein- für allemal durchgesetzt.

II.

DIE PASSION CHRISTI AUF DEM LATERANSARKOPHAG NR. 171.

Der erste Versuch, die Passion Christi in das Programm der Sarkophage einzugliedern, endet mit der Blütezeit der Friessarkophage. So kühn der Gedanke war, die *passio* der *doxa* und den Tod der *vita* zuzuordnen, um sozusagen die Herrlichkeit Christi in Leben und Tod im Bilde zu zeigen, so ist doch daraus kein neuer Sarkophagtypus und keine neue Reliefstruktur entstanden. Der Anstoss zur neuen Thematik kam vielmehr von ganz anderer Seite. Der eigentliche Passionssarkophag ist nicht allmählich in den Werkstätten der Friessarkophage entstanden, sondern entsprang einer einmaligen schöpferischen Tat. Noch unter Konstantius — etwa um 340 — war der lateranensische Säulensarkophag Nr. 171 vollendet (Abb. 1). Auf ihm ist zum erstenmal das Thema der Passion Christi ausschliesslich und unabhängig vom Wunderthema zur Darstellung gekommen. Mit ihm ist die Grundstruktur des Passionssarkophages da. Träger des Passionsthemas bleiben von nun an die Nischensarkophage, und zwar entweder die Säulen- oder die Baumsarkophage. Wie Lat. 171, so sind alle nachfolgenden Sarkophage seines Typs fünfnischig; erst in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts entsteht der siebennischige Passionsarkophag, der aber lediglich aus der dreinischigen Erweiterung des Zentrums zu erklären ist und zudem äusserst selten bleibt.³⁰

Der Lateransarkophag Nr. 171 ist ein reiner Christussarkophag und hat folgende Szenenverteilung: um die Mittelnische, die das Kreuz mit dem Lorbeerkranz Christi enthält, gruppieren sich rechts — auf zwei Nischen verteilt — die Gefangenschaft Christi und die Handwaschung des Pilatus, links die Lorbeerbekränzung Christi durch einen Soldaten und die Kreuztragung des Simon von Kyrene. Nur die Pilatuszene ist auf Friessarkophagen vorgebildet; die übrigen Darstellungen treten innerhalb der Sarkophagskulptur als Neuschöpfungen auf, und es ist bisher nicht gelungen, auch nur einen Anhaltspunkt für ihre Entstehung ausserhalb der Sarkophagwerkstätten zu finden. Es wird sich also in dem Sinne um Neuschöpfungen handeln, wie in der tetrarchischen Zeit ohne jede Voraussetzung die Wunderszenen der Friessarkophage plötzlich da sind.

Die Pilatuszene knüpft, was die Hintergrundsarchitektur, den tripodus und

die Typen des Pilatus, des Assessors und des *camillus* angeht, an die Urfassung (Abb. 37—39) an. Aber die Szene ist im übrigen grundlegend verändert: 1. Aus der vielfigurigen Gerichtsszene ist eine dreifigurige Handwaschung geworden. — 2. Soldaten fehlen in der Pilatusnische ganz. — 3. Von den beiden Assessoren fehlt der stehende, während der sitzende stärker zur Hintergrundfigur geworden ist. — 4. Dadurch fällt der Akzent auf die Zweiergruppe des Pilatus und seines *camillus*, was nunmehr die Szene ihres Gerichtscharakters entkleidet und daraus die Dreifigurengruppe in der Handwaschung des Pilatus macht. — 5. Die Handwaschung wird, in besonderer Nische, der Gefangenenführung Christi beigegeben, so dass zwischen diesen beiden Szenen nun ein Ideenzusammenhang besteht.

Damit ist die für die Zukunft verbindliche Pilatuskomposition geschaffen, die wir nicht viel später auch auf dem Bassussarkophag finden. Immer deutlicher tritt dabei die Beziehung zwischen Pilatus und seinem *camillus* hervor, was sich in theodosianischer Zeit etwa darin zeigt, dass auf dem lateranensischen Christus—Petrus-Sarkophag Nr. 151 (Abb. 13) die Hintergrundfigur des Assessors nicht mehr ausgeführt ist. So mannigfach die Wandlungen des Pilatusthemas dann in der Spätzeit noch sein mögen, so bleibt doch der Grundtypus der Komposition, wie er auf Lat. 171 zum erstenmal erscheint, auch in der Folgezeit erhalten.³¹

Christus selbst erscheint auf dem Sarkophag in zwei Nischen: in der Gefangenenführung und in der Bekränzung. Sein Typus ist in beiden Fällen verschieden. In der Szene der Gefangenenführung zeigt er deutlich die Jahreszeitenfrisur (Abb. 63), die seit frühkonstantinischer Zeit (Abb. 62) auf Friessarkophagen fast ausnahmslos für den Wundertäter Christus verwendet wurde.³² Lediglich die strenge Physiognomie, in der sich im Kleinen die gleiche transzendental bestimmte Ausdruckskraft zeigt, wie in den zeitgenössischen Konstantiusporträts, und die gebohrte Pupille verraten, dass wir schon in der Spätzeit sind. Dieser Christustypus ist auf Passions-sarkophagen nur in diesem einen Fall erhalten. Sonst zeigt Christus jenen Typus, den ihm auf Lat. 171 der Meister der Lorbeerbekränzung gegeben hat (Abb. 2). Das Ringellockensystem ist nahezu aufgelöst, das Haar ist nach vorn gestrichen und im Nacken zu zufälligen Locken in einer Art Pagenfrisur geordnet. Ich habe diesen Christustypus in meinem Christusbuche zeitlich zwischen den Christus puer des Brudersarkophags und dem schönen Christus der Bassuszeit eingeordnet.³³ Die beiden Christustypen von Lat. 171 zeigen den Übergangscharakter des Sarkophags. Der ältere Meister, der den strengen Typus mit den Jahreszeitenlocken geschaffen hat, steht noch in konstantinischer Tradition; der andere Meister, dem wir das niedliche Gesicht des jugendlichen Christus laureatus danken, arbeitet dagegen schon in der Richtung des schönen Stiles, dem die Zukunft gehört.

Soldaten fehlen nur in der Pilatusnische. Sie haben ihren Platz von jetzt ab immer in der Nische der Gefangenenführung Christi, die nun stets der Pilatusnische benachbart bleibt. Der Typus des Soldaten, den die Werkstatt des Brudersarkophags geschaffen hatte, kommt auf Lat. 171 nur in der Kreuztragung des Simon von Kyrene vor. Die übrigen Soldaten sind bartlos-jugendlich, aber behelmt (Abb. 2). Es ist das erstmal, dass in der christlichen Plastik behelmte Soldaten auftreten, und zwar in den Szenen der Gefangenenführung Christi, der Lorbeerbekränzung und der Kreuzeswache. Gehalten hat sich der Typus des behelmten Soldaten in der Zukunft nur in der Kreuzeswache, in der ausschliesslich Soldaten mit dem Sturmband am Kinn vorkommen (vgl. z. B. Abb. 25, 26). Auch auf dem Säulensarkophag in Fermo,³⁴ auf dem neben Wunderszenen und dem Abelopfer auch die Grabeswache dargestellt ist, sind die Soldaten behelmt. Die Szene der Gefangen-

führung, wie sie Lat. 171 hat, bleibt im übrigen auch einmalig. Christus wird hier von einem behelmten Soldaten mit Lanze geführt; die kanonische Form der Gefangenschaft ist seit dem Bassussarkophag dagegen die Darstellung Christi zwischen zwei jugendlichen, barhäuptigen Soldaten.³⁵

Während die beiden Nischen rechts auf Lat. 171 grundlegend sind für die weitere Entwicklung des Passionsthemas, zeigen die beiden Nischen links Unika. Der Kreuzweg des Simon von Kyrene, hier wirkungsvoll der Handwaschung des Pilatus gegenübergestellt,³⁶ ist in der altchristlichen Sarkophagplastik nie wiederholt worden; in theodosianischer Zeit ist nach seinem Muster der Kreuzweg des Petrus geschaffen (Abb. 5—7, 12, 13). Daneben steht jene eigentümliche Szene, in der man gemeinhin die Dornenkrönung zu sehen pflegt. Es ist die Zweiergruppe Christi und eines Legionärs, die kompositorisch der Szene der Gefangenschaft nachgebildet ist. Christus steht gelassen mit übereinander geschlagenen Händen in majestätischer Ruhe da; ihm naht von rückwärts ein Krieger mit dem Sturmband am Kinn und der Hand am Schwert. Der römische Legionär hebt behutsam einen Lorbeerkranz, um ihn Christus aufzusetzen. Es ist also der Akt der Cäsarenehrung nach gewonnener Schlacht auf Christus übertragen. Die Friessarkophage pflegten den Lorbeerkranz als Zeichen des Sieges in den Giebel der Lazarusaedikula zu setzen; als *corona vitae* schmückt dieser Kranz die *basilica caelestis* und die Zwickel altchristlicher Säulensarkophage. Der römische Legionär, der Christus zum Tode führt, krönt ihn mit dem cäsarischen Lorbeer. Der Tod Christi ist also als Feldzug gedacht, aus dem Christus als siegreicher *imperator laureatus* hervorgeht.³⁷

Dieser Gedanke der *victoria in morte* konzentriert sich nun aber in der Mittelkomposition von Lat. 171. Entgegen aller antiken Tradition, nach der das Zentrum figuraler Kompositionen stets der Mensch zu sein hat, ist auf Lat. 171 in die Mittelnische eine sachliche Symbolschöpfung getreten, die nicht nur die radikalste, sondern auch die folgenreichste Neuerung in der gesamten Kunst des IV. Jahrhunderts ist. Es ist das schlichte Kreuz von Golgatha, unter dem zwei römische Legionäre die Wache halten. Über dem Kreuz schwebt ein Adler, der unter Sol und Luna sein Gefieder breitet, vom Himmel herab und senkt einen Lorbeerkranz auf das Kreuz, um den, auf den Kreuzbalken stehend, zwei Tauben symmetrisch gruppiert sind. Es ist der Lorbeerkranz, der in der Lazaruserweckung und auf den Giebeln der *basilica caelestis* die *corona vitae* bedeutet. Es ist der Lorbeerkranz, mit dem die Soldaten den siegreichen Imperator nach der Schlacht bekränzen und den hier der römische Legionär dem Cäsar Christus aufsetzt. Die Herkunft des Motivs aus der kaiserlichen Triumphsymbolik braucht nicht weiter erwiesen zu werden. In historischen Reliefs und auf Schlachtsarkophagen schwebt über dem Feldherrn inmitten der Schlacht der himmlische Adler, der den Lorbeerkranz im Schnabel oder in den Fängen hält; und jener Adler mit Kranz, der die Zwickel eines Arleser Säulensarkophages mit Aposteln schmückt, ist nichts anderes als ein später Nachfahre jenes stolzen hadrianischen Adlers, der heute in der Vorhalle von SS. Apostoli zu Rom eingemauert ist. Letzterer war das Symbol der *victoria imperatoris*; auf dem Arleser Sarkophag ist daraus das Sinnbild der *victoria Christi* geworden. So ist auf Lat. 171 das Kreuz Christi durch den himmlischen Lorbeerkranz als *crux invicta* — um mit Damasus zu reden³⁸ — prädiert.

Der Lorbeerkranz umschließt die Anfangsbuchstaben des Namens Christi (✠). Dieser Monogrammkranz ist das Siegel, die *σφραγίς*, des den Tod besiegenden Christus. Er kommt in variiert Form in der gleichen Zeit auf den beiden Längsseiten eines Istanbuler Prinzensarkophags vor, wo er von zwei fliegenden Viktorien

gehalten wird, die in Komposition und Stil die Übernahme von Triumphbogen verraten und einer ostgriechischen Stilgebung angehören, die in Byzanz um 350 als Renaissancebewegung blühte.³⁹ Das Siegel Christi ist also in der altchristlichen Sarkophagplastik gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts eindeutig als «signum caeleste»⁴⁰ gekennzeichnet, indem es 1. zwischen Sol und Luna gesetzt wird, 2. in Verbindung mit dem Motiv des himmlischen Adlers vorkommt und 3. von fliegenden Viktorien getragen werden kann. Dieser Monogrammkranz Christi wird auf Lat. 171 zum erstenmal als das zentrale Symbol der Passion Christi dem Kreuz aufgesetzt.

Der griechische Osten hat Kreuz und Kranz nur als getrennte Symbole gekannt. Bezeichnend dafür ist der genannte Istanbuler Sarkophag, der auf den Längsseiten den Monogrammkranz und auf den Schmalseiten das Kreuz hat. Die Form der *crux invicta* dagegen, wie sie Lat. 171 zeigt, ist im Westen des Reiches entstanden und ist das Zentrum römischer und gallischer Passionsarkophage nicht nur, sondern das wichtigste Symbolmotiv der römischen Kunstgeschichte in der zweiten Jahrhunderthälfte überhaupt.⁴¹ Wie ist es zu dieser Kombination von Kreuz und Kranz gekommen? Mit anderen Worten: wo liegt der Ursprung der *crux invicta*? Darauf lässt sich jetzt nach den neuesten Beiträgen Andreas Alföldis zur Geschichte der Bekehrung Konstantins des Grossen⁴² eine eindeutige Antwort geben. Die Komposition der *crux invicta* und der Passion Christi überhaupt wurzelt in der kaiserlich-christlichen Triumphsymbolik.⁴³ Dabei ergibt sich folgende Entwicklung:

1. Konstantin hat auf Grund einer Vision vor der Schlacht am Pons Milvius das Monogramm Christi als «caeleste signum» auf seinen Helm und auf die Schilde seiner Soldaten setzen lassen und es dann als *σωτήριον σημάδιον* (*νικητικὸν τρόπαιον*) auf eine neugeschaffene Kaiserfahne, das sogenannte *labarum*, übertragen lassen.⁴⁴

2. Von diesem *labarum* gibt Eusebius die bekannte Beschreibung, in der er die neue Fahne mit einem Kreuz vergleicht, auf dessen oberem Rande ein kunstvoll geflochtener Kranz aus Gold und Edelsteinen befestigt sei, in welchem das Zeichen für den Namen des Erlösers angebracht war, und zwar zwei Buchstaben, die als Anfangsbuchstaben den Namen *Χριστός* bezeichneten, in dem das P in der Mitte durch das X gekreuzt wurde.⁴⁵

3. Diese Kaiserstandarte ohne das Fahnentuch ist auf Lat. 171 im Mittelpunkt erhalten;⁴⁶ auch die kunstvolle Flechtung sowie ein Edelstein im Lorbeer legen es nahe, dass die von Eusebius beschriebene Standartenform hier zugrunde liegt. Indem aber die Kreuzform nunmehr dogmatisch-christlich eindeutig wird, entsteht sozusagen ein *vexillum crucis Christi*.⁴⁷ Das Kreuz im Zentrum von Lat. 171 ist das wahre *νικητικὸν τοῦ κυρίου τρόπαιον*.

4. Die Entstehung des *vexillum crucis* (bzw. der *crux invicta*) setzt voraus, dass die Passion Christi als ein siegreicher Feldzug angesehen wird. Es ist also kein Zufall, dass die *crux invicta* zunächst in rein christologischem Zusammenhang erscheint. Zugleich erfolgt eine Umwertung des Kampfgedankens, sofern die Feldordnung der *militia Christi* nicht Töten, sondern Sterben heisst.⁴⁸ Indem Christus nach dem Pilatusgericht in den Tod geht, ist er der Sieger über den Tod. Darum stellt ihn der Künstler von Lat. 171 als den wahren Imperator dar, der vom römischen Legionär mit dem Lorbeer bekränzt wird.

5. So ist aus der Kaiserstandarte das *vexillum crucis Christi* geworden, das in allen Passionskompositionen stets den beherrschenden Mittelpunkt bildet. Die

soldatischen Wächter sind biblisch unerklärbar. Sie sind die Wächter der Standarte des Christus imperator, die das sacramentum geleistet haben. Aus der imperatorischen Symbolik stammt dann auch der Adler, der den Monogrammkrantz nicht nur als signum caeleste, sondern auch als Zeichen der Feldschlacht kennzeichnet.

6. Entscheidend aber ist, dass die *crux invicta* zwischen Sol und Luna gestellt wird. Noch auf dem Konstantinsbogen gehören Sol und Luna zur Symbolik des ewigen, sieghaften und glücklichen Reiches.⁴⁹ Diese Symbolik ist auf dem Passions-sarkophag auf die Macht des Christusreiches, das kein Ende hat, übertragen. Für alle Ewigkeit ist das Siegeszeichen Christi, die Standarte des wahren Imperator, aufgerichtet: «magis occidi quam occidere» ist die disciplina des Erdenkampfes Christi; der Soldat führt ihn zum Tod, Pilatus spricht das Todesurteil, Simon von Kyrene trägt das Kreuz nach Golgatha. Der Gang Christi zum Tode ist seine gloria und victoria. Christus im Tode wird der Lorbeer aufgesetzt, weil er im Tode die ihm von Gott gestellte Aufgabe «vincere mortem»⁵⁰ löst. Das signum caeleste entschied einst die Religionskriege Konstantins des Grossen. Was der Passions-sarkophag Lat. 171 mit seinen Kompositionen den Gläubigen sagen will, ist in der mittleren Standarte Christi zusammengefasst:

HOC SIGNO VICTOR ERIS.

Der lateranensische Passions-sarkophag Nr. 171 hat keine direkte Nachfolge gehabt. Er steht an der Grenze der konstantinischen Zeit. Erst die folgende Generation hat Passions-sarkophage in grösserem Umfang geschaffen. Aber durch die kühne Tat des Künstlers von Lat. 171 sind doch Grundlagen gelegt, die Form und Geist der folgenden Passions-sarkophage bestimmen: 1. Die Idee der militia Christi und der victoria Christi bleibt die Grundlage aller Schöpfungen bis ins V. Jahrhundert. Nicht das Thema des historischen Ablaufs der Passion wird in der Sarkophag-skulptur dargestellt, sondern der Sieg des Imperator Christus. — 2. Die imperatorische Symbolik bleibt infolgedessen verbindlich für alle Passionskompositionen innerhalb der Sarkophagwerkstätten. — 3. Im Zentrum steht seit Lat. 171 immer das Symbol des Sieges, meist die *crux invicta* oder Christus als siegreicher Imperator selbst. — 4. Die zweinschige Darstellung der Gefangenschaft Christi und der Handwaschung des Pilatus werden beibehalten, und zwar immer für die Nischen in der rechten Ecke. — 5. Endlich bleibt die Nischenstruktur und der Christustypus für die Schöpfungen der Folgezeit erhalten.

III.

DIE SARKOPHAGE MIT CHRISTUS—PETRUS—PAULUS-SZENEN.

Etwa in der Zeit des Bassussarkophages entsteht ein Sarkophagtypus, der in einer grossen Anzahl von Exemplaren erhalten und schon von Campenhausen als Christus—Petrus—Paulus-Klasse charakterisiert ist. Keins dieser Exemplare gehört der konstantinischen Zeit an. Einige dagegen führen über die Zeit des schönen Stils hinaus, ja bis ins V. Jahrhundert hinein. Auf Grund neuerer Funde und Forschungen kann man diese Klasse heute auf einen fragmentierten Sarkophag in S. Sebastiano zurückführen und ihr folgende Sarkophage zuweisen:

1. Fragmentierter Säulensarkophag in S. Sebastiano,⁵¹

2. Bassussarkophag in den Vatikanischen Grotten, dessen obere Zone ich in Abb. 4 in der ursprünglichen Komposition wiedergebe,⁵²
3. Säulensarkophag in einem Mausoleum bei S. Sebastiano, heute noch in situ (Abb. 5),⁵³
4. Säulensarkophag in der Krypta von Saint Maximin (Abb. 6),
5. Friessarkophag in S. Valentino, Rom (Abb. 7),⁵⁴
6. Säulensarkophag in Narbonne (verschollen),⁵⁵
7. Dreinischen-Fragment im Lateranmuseum Nr. 106 (Abb. 3), auf dem die Petrus- und Paulusszene in umgekehrter als üblicher Reihenfolge erscheint,⁵⁶
8. Mailänder Friessarkophag.⁵⁷

Die wichtigsten dieser Exemplare sind auf Taf. II Abb. 4—7 in chronologischer Reihenfolge abgebildet. Die drei zuerst genannten Sarkophage gehören noch der vortheodosianischen Zeit an; daher wird die Analyse von ihnen auszugehen haben.

Die Passionssarkophage dieser Klasse haben folgende Gemeinsamkeiten:

1. In der Mittelnische steht in den meisten Fällen (Nr. 1, 4—6, 8) die *crux invicta*, deren Komposition freilich oft arg zerstört ist; doch sind die Grundzüge (Kreuz, Monogrammkranz, soldatische Wächter) noch deutlich erkennbar; die älteste Fassung mit dem Adler, die unmittelbar an Lat. 171 anzuschliessen ist, zeigt der fragmentierte Säulensarkophag in S. Sebastiano (Nr. 1). — 2. Die Gefangenschaft Christi ist stets auf die gleiche Weise dargestellt: Christus schreitet zwischen zwei barhäuptigen, jugendlichen Soldaten der Pilatusnische zu. Die Soldaten führen in den älteren Fassungen meist das Kurzschwert; auf den Exemplaren Nr. 1, 5 und 7 kommt auch ein Lanzenträger vor. — 3. Die Handwaschung des Pilatus ist dreifigurig wie auf Lat. 171; meist befindet sich im Hintergrund die Architektur; die Zweifigkeit Pilatus — *camillus* ist in allen Fällen betont. Pilatus selbst ist in der Form gegeben wie auf Lat. 171 und dem Bassussarkophag, also mit gestützttem Kinn (vgl. Abb. 40, 41) wie in der Urfassung (vgl. Taf. IX). — 4. Links von der *crux invicta* steht der Gang Petri zum Tode, der in zwei Fassungen vorkommen kann: entweder in der des Bassussarkophags,⁵⁸ also der Gefangenschaft zwischen zwei Kriegsknechten, die der Gefangenschaft Christi kompositorisch ähnelt (Nr. 2, 6, 8, wahrscheinlich auch Nr. 1), oder aber in der Form des Kreuzweges, in der dann ein Soldat in der Art der Komposition von Simon von Kyrene das Kreuz Petri trägt (Nr. 4, 5, 6). Auch diese Dreiergruppe zeigt mit Ausnahme von Nr. 3 und 8 Petrus zwischen zwei Kriegsknechten. — 5. Die linke Ecknische wird (von Nr. 7 abgesehen) vom Martyrium des Paulus eingenommen. Die Komposition besteht in den meisten Fällen aus der Zweifigurengruppe des Paulus, der sein Haupt dem Schwerte neigt, und seines Henkers, der — als junger, barhäuptiger Soldat gegeben — sein Schwert zum Todesstreich gegen Paulus zieht. Im Hintergrund ist durch Schilf und z. T. auch durch den Vorderkiel einer Barke das Ufer des Tiber (die *palus Tiberina*) als Ort der Hinrichtung des Paulus angedeutet.⁵⁹ — 6. Die meisten Exemplare dieser Klasse haben die Struktur eines fünfnischen Säulensarkophags (Baumsarkophage sind bisher nicht nachweisbar) und stimmen auch sonst in der Basisornamentik und gelegentlich auch in der Rankensäule (Nr. 2 und 4, vgl. dazu Abb. 21, 16) überein. Lediglich auf den beiden Nachläufern in S. Valentino (Nr. 5) und in S. Ambrogio in Mailand (Nr. 8) haben wir die beiden einzigen Fälle, in denen das Passionsthema auf die Friessarkophagstruktur übertragen wird.

Allen Exemplaren liegt mithin die gleiche Komposition und die gleiche Idee

zugrunde. Von der victoria Christi her wird das Beispiel des Heldentodes in der militia Christi gestaltet, und zwar am Beispiel der drei grössten «auctores martyrum»: ⁶⁰ Christus, Petrus und Paulus. Für alle drei gilt die Feldordnung Christi, die Sterben statt Töten befiehlt. Als gloria Christi ist in der Mitte des Christustodes die crux invicta als das Siegesymbol aufgerichtet. Im Tode eilen die Krieger Christi über die Sterne zu diesem Kreuz. Von den drei Kämpfern gilt, was Damasus als Aufgabe des Paulus beschreibt: «credentes docuit possent quo vincere mortem». ⁶¹ Der Sieg über den Tod wird in den Kompositionen um die crux invicta am Beispiel Christi, Petri und Pauli aufgezeigt.

In dieser Klasse nimmt der Bassussarkophag eine Sonderstellung ein, nicht nur, weil er die Komposition in seiner Zweizonigkeit erweitert, sondern weil er zugleich die mittlere crux invicta durch ein neues Repräsentationsbild ersetzt. Zugleich ist auf dem Bassussarkophag der Sinn der Passion Christi und seiner milites in einer noch tieferen Schicht erfasst. Nimmt man die von mir vorgeschlagene Rekonstruktion der Urkomposition an, so ergibt sich 1. für die untere Zone eine Beziehung der Ecknischen (Abraham und Hiob, beide zur Mitte gewandt), 2. eine theologisch-sinnvolle Komposition der Unterzone, sofern hier ein alttestamentlicher Sarkophag mit mittlerem Einzug in Jerusalem entsteht, 3. eine sinnvolle Beziehung zwischen den Stockwerken, 4. eine normale Komposition der oberen Zone, die ihre Parallele dann auf sieben Passionssarkophagen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse hat.

Die untere Zone zeigt den Ritt Christi durch den Tod. Die Todessphäre ist durch alttestamentliche Paradigmata symbolisiert, wie sie auf Friessarkophagen konstantinischer Zeit geprägt wurden. Auch der Einzug in Jerusalem stammt aus dem Szenekanon der Friessarkophage. ⁶² Die Szenen Adam und Eva und Daniel in der Löwengrube bezeichnen die anthropologische Todessituation und das Gebet um Rettung daraus. Das Abrahamopfer, das schon auf dem Brüdersarkophag im Passionszusammenhang vorkam, steht hier der Szene des Hiob im Elend gegenüber, so dass der Opfertod Christi und die Verheissung der Unsterblichkeit in zwei einander symmetrisch entsprechenden alttestamentlichen Szenen symbolischen Ausdruck gefunden haben. Über diesem Stockwerk des Alten Testamentes und der Todessphäre baut sich die obere Zone so auf, dass hier die gloria Christi in den drei Martyrien der Urheroen der Kirche aufgezeigt wird. Der Weg zum himmlischen Christus ist der Weg des Blutes und des Todes. Wie inmitten der unteren Zone der Einzug in Jerusalem steht, so macht der Künstler in der oberen Zone den himmlischen Christus selbst sichtbar. Über dem Christus, der durch den Tod auf Erden reitet, thront der himmlische Herrscher. Letzten Endes also setzt der Bassussarkophag in seiner Korrespondenz von Neuem und Altem Testament die Idee des Brüdersarkophags fort. Die alttestamentliche Passionssymbolik ist ja letztlich ein Erbe der Friessarkophag-Tradition. In den Werkstätten um den Bassussarkophag treibt sie die schönsten Blüten, um dann gänzlich aus dem Bereich der Passionszyklen zu verschwinden.

In der Caelusszene des Bassussarkophages haben wir eine Neuschöpfung, die in der Zeit des schönen Stiles sehr beliebt ist (Taf. V. Abb. 16—20), vorher nicht nachweisbar und in theodosianischer Zeit gänzlich ungebräuchlich ist. Es ist nicht das erste repräsentative Thronbild in der christlichen Plastik. ⁶³ Aber es ist das erste Bild des Himmelsthrones Christi. Es zeigt den jugendlichen Christus über dem Gewölbe des bärtigen Caelus thronend, die nova lex halbgeöffnet in der Linken, die Rechte zum Segensgestus erhoben. Der Thron ist von zwei Aposteln wie von

zwei Wächtern umstanden. Beide sind Christus zugewandt, der frontal sitzend auf den Beschauer blickt. Auf zwei Säulensarkophagen der Bassuswerkstatt findet sich die gleiche Caelusszene dargestellt: auf dem sogenannten Aegidius-Sarkophag in Perugia (Abb. 20) und auf einem fragmentierten Säulensarkophag im Museum von S. Sebastiano (Abb. 17), der eine etwas frühere Stilstufe als der Bassussarkophag darstellt. Der Typus Christi stimmt in allen Fällen merkwürdig überein. Es ist der himmlische rex novus.⁶⁴ Die Form des Caelusthrones stammt wiederum aus der kaiserlichen Symbolik. Wie Christus auf dem Caelus, so thronen auf einem Relief des Galeriusbogens die augusti mit ihren caesares als die Kosmokratoren der Tetrarchie *supra caelum*.⁶⁵ Im Rahmen der Passionssarkophage ist dann der Caelusthron erst für Christus angewandt. Er ist das personale Gegenstück zur *crux invicta*. In den Werkstätten des schönen Stils ist aus diesem Motiv das reine Andachtsbild des himmlischen Christus geworden.⁶⁶

Noch auf einem zweiten Passionssarkophag ist die Caelusszene Mittelpunkt der Komposition: auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 (Abb. 16). Der im Barockzeitalter stark überarbeitete Sarkophag, dessen Christustypus auf der Nebenseite (Abb. 18) besser erhalten ist als auf der Vorderseite, ist der einzige unter den Passionssarkophagen, der unmittelbar unter griechischem Einfluss steht.⁶⁷ Seine Komposition verteilt sich auf sieben statt auf fünf Nischen. Die Caelusszene nimmt die drei Mittelnischen ein. Die beiden Ecknischen rechts enthalten in gedrängter Form die üblichen Szenen der Gefangenschaft Christi und der Handwaschung des Pilatus, während links von der Caelusszene eine verunklärte und gedrängte Gefangenschaft Petri zu stehen scheint und in der linken Ecknische die Opferung Isaaks ihren Platz hat. Es ist hier also in der Gegenüberstellung von Abraham und Pilatus die Tradition fortgesetzt, die zuerst auf dem Brudersarkophag erscheint (Abb. 37). Zweifellos hat dann die Komposition von Lat. 174 auf die von mir vermutete erste Fassung des Bassussarkophages verändernd eingewirkt, so dass die gegenwärtige obere Zone des Bassussarkophages kompositorisch dem Passionssarkophag Lat. 174 gleicht. Die erste Fassung des Bassussarkophages sieht also für die obere Zone eine Komposition vor, wie sie heute in sieben Exemplaren belegt ist. Die zweite Fassung entstand unter der Wirkung des einen Exemplares Lat. 174, das wegen seiner griechischen Schönheit von grosser Wirkung auf die römischen Werkstätten des schönen Stiles gewesen sein muss.⁶⁸ Durch eine Vergleichung mit dem Istanbuler Prinzensarkophag⁶⁹ kann es heute als gesichert gelten, dass Lat. 174 um 350 entstanden ist, direkt von griechischer Kunst abhängt und somit der älteste Passionssarkophag ist, der das Caelus-Thema an die Stelle der *crux invicta* setzt.

Daraus ergibt sich für die Entwicklung des Caelusthrones folgendes Bild: 1. Am Anfang steht die dreinischige Fassung der *traditio legis*. Christus ist als der novus rex gekennzeichnet, dem Paulus akklamiert und der vom Himmel herab an Petrus als dem Bevollmächtigten der *ecclesia* die nova lex, das neue Weltgesetz, gibt. Typologisch liegt das Bild des himmlischen Kaiserthrones zugrunde, wie es uns auf dem Galeriusbogen in Saloniki fassbar ist. Diese dreinischige *traditio legis* ist ein repräsentatives Andachtsbild, das ursprünglich nicht für die Plastik, sondern für die monumentale Apsismalerei geschaffen war nach Art der erhaltenen ältesten Apsismosaiken. Fassbar ist das Caelusbild in der Malerei bis heute nicht, doch lässt sich, wie ich demnächst zu zeigen hoffe,⁷⁰ die Komposition des Weltkugel-Christus mit Sicherheit ins IV. Jahrhundert zurückverfolgen. — 2. Auf Lat. 174 ist dann das Thema zuerst in den Passionszusammenhang gerückt, wo es die himm-

liche gloria des Imperator Christus verkörpert und die *crux invicta* ersetzt. Das hatte zur Folge, dass der ursprünglich fünfnischige Plan zur Siebennischigkeit erweitert werden musste. — 3. Auf dem Bassussarkophag ist der Caelusthron auf eine Nische eingeschränkt und in die Mitte einer Christus—Petrus—Paulus-Komposition gerückt, wodurch die ursprüngliche Komposition im Sinne von Lat. 174 verändert wurde. — 4. In der gleichen Werkstatt wird ein neuer Sarkophagtypus geschaffen, wie er durch das Exemplar in Perugia (Abb. 20) verkörpert wird.⁷¹ Die gloria Christi ist nun das einzige Andachtsthema geworden. Jede Szenerie ist ausgeschaltet, die Einzelapostel in ihren Nischen dienen lediglich zur Erhöhung des ganz auf Andacht gestimmten himmlischen Themas. So bahnt sich in der Zeit des schönen Stiles, vom Caelusthron ausgehend, das Thema der victoria Christi an, das dann herrschend wird. Hier liegt der Ursprung des rein zuständlichen Andachtsbildes, wovon der schöne Säulensarkophag in S. Sebastiano (Abb. 17) eines der frühesten Beispiele ist.

Überblickt man die Zentrumsgealtungen der Sarkophage der Christus—Petrus—Paulus-Klasse, so ergeben sich vier Varianten:

1. Die *crux invicta* (Nr. 1, 4, 5, 6, 8),
2. Christus *supra caelum* (Nr. 2, vgl. Lat. 174),
3. der bärtige Christus zwischen zwei Aposteln stehend (Nr. 3),
4. Christus victor mit dem Kreuz auf dem Paradiesberg (Nr. 7).

Es lässt sich also das Bestreben feststellen, das sachliche Symbol durch eine himmlische Figuralszene zu ersetzen. Die älteste ist die besprochene Caelusszene. Ein eigenartiger Fall ist der heute noch *in situ* befindliche Säulensarkophag in einem Mausoleum bei S. Sebastiano (Abb. 5). Er steht am Ende des schönen Stils. Gegenüber dem Bassussarkophag fallen einige Besonderheiten in der Komposition auf: die Pilatuszene, heute vierfigurig, sollte nach den vorhandenen Bossen u. U. fünffigurig werden und zeigt darin einen älteren Typus, der der Urfassung (Taf. IX) näher steht als den Dreifigurenkompositionen, die sonst in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse üblich sind (Abb. 40). Der gefangene Christus erscheint in einer Haltung,⁷² die sonst der gefangene Petrus hat. Dagegen wird von der traditionellen Gefangenschaft Petri Abstand genommen; an Stelle dieser Szene erscheint — hier zum erstenmal für uns fassbar — der oben erwähnte Kreuzweg des Petrus, der hier zweifigurig, in der Folgezeit dagegen in der Regel dreifigurig dargestellt wird. Seit dem Sarkophag von S. Sebastiano wird der Kreuzweg üblich, und zwar nicht nur in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse, sondern auch in der später zu behandelnden, ganz der theodosianischen Zeit zugehörigen Christus—Petrus-Klasse (vgl. Abb. 12., 13). Auch in dieser Beziehung steht der Sarkophag von S. Sebastiano also an einem Wendepunkt. Die Generation des schönen Stiles bevorzugt grundsätzlich die Szene der Gefangenschaft Petri (klassische Form: Bassussarkophag); die theodosianische Plastik dagegen kennt diese Fassung gar nicht, sondern hat an ihrer Stelle stets den Kreuzweg, der auf dem Sarkophag von S. Sebastiano (Abb. 5) zuerst vorkommt. Die Paulusszene dagegen wandelt sich nicht, ist aber in theodosianischer Zeit nicht mehr sehr häufig.

Eine entscheidende Umgestaltung erfährt auch hier die victoria-Symbolik. In den Arkadenzwickeln schweben geflügelte nackte Genien mit dem Lorbeerkrantz; das ist eine Komposition, die im Kleinen das Hauptthema des Istanbuler Prinzensarkophags wiederholt. Die vier Paare der Siegesgenien werden gerahmt durch nackte Todeseroten, die ihr Haupt auf die gesenkte Fackel stützen. So ist

in dieser fast ornamentalen Symbolik die Idee manifestiert, dass die *vita christiana* inmitten der *mors humana* verankert ist und dass die *victoria* nur im Tode gegeben wird. Der Gedanke verkörpert sich auch im repräsentativen Mittelbild. Dort steht Christus in einer Physiognomie, wie sie bis dahin in den konstantinischen und nachkonstantinischen Wunderzyklen und auf den Passionssarkophagen nie vorkommt. Es ist der stehende bärtige Christus mit langem Haupthaar, mit der halb geöffneten Buchrolle in der Linken und dem Imperatorengestus der Rechten.⁷³ Er steht repräsentativ-frontal zwischen zwei Aposteln. Wir haben hier das Gegenstück zur Bassusskomposition. Wie letztere eine Zusammendrängung der ursprünglich dreinischigen *traditio legis* ist, so lässt sich auch für den repräsentativen bärtigen Christus von S. Sebastiano das ursprüngliche Vorbild finden, und zwar ist es auf einem ebenfalls in S. Sebastiano befindlichen fragmentierten Säulensarkophag (Abb. 21) erhalten. Letzteren habe ich dem Umkreis des Bassussarkophags zuweisen können: in Struktur, Säulenranke, Faltengebung und Kopftypen ist er den Werken des schönen Stiles nächstverwandt,⁷⁴ obwohl der Pauluskopf (Abb. 61) in seiner asketischen und ekstatischen Formgebung theodosianischer Auffassung schon nähersteht als den philosophisch-gelassenen Köpfen des schönen Stiles (vgl. Abb. 56—58). Auf diesem Sarkophag von S. Sebastiano ist die älteste *traditio legis* auf dem Paradiesberg, also die rein römische Fassung erhalten. Es ist der bärtige Christus, wie er dann in der theodosianischen Plastik in den grossen Kompositionen der Stadt- und Akklamationssarkophage erscheint.⁷⁵ Der Kompositionszusammenhang des Sarkophags von S. Sebastiano ist heute nicht mehr feststellbar. Es muss bezweifelt werden, ob in den Werkstätten des schönen Stiles dieser Typus der *traditio legis* schon auf Passionssarkophage übertragen wurde. Bisher lässt sich kein Fall nachweisen. Lediglich auf dem schon an der Grenze des schönen Stils stehenden Sarkophag im Mausoleum von S. Sebastiano (Abb. 21) ist ein Reflex dieses Christus zu spüren, aber bemerkenswerterweise ist die Komposition ohne den Paradiesberg und ohne den Palmenhimmel. Erst in theodosianischer Zeit ist diese Form der *traditio legis* dann sowohl in der dreinischigen (Abb. 14, 15) wie in der einnischigen Fassung (Abb. 13) auf Passionssarkophagen übernommen, und zwar ausschliesslich in der Christus—Petrus-Klasse.

Als Resultat lässt sich feststellen: In der Zeit des schönen Stiles werden von der Monumentalmalerei zwei Grundformen der *traditio legis* für die Plastik fruchtbar gemacht. Beide haben die Absicht, den Christus als Imperator bzw. Pantokrator in seiner himmlischen Existenz den Gläubigen als Andachtsbild zu zeigen. Daher stehen diese Kompositionen stets im Zentrum. Ihre Symbolkraft ist der Imperatoren- und Reichssymbolik entlehnt. Beide Fassungen sind ursprünglich auf Säulensarkophagen zu finden, und zwar ist jeweils die Urfassung dreinischig. Die eine Form der *traditio legis*, die in der ältesten Fassung ostgriechisch beeinflusst scheint, ist der Caelusthron (Lat. 174), die andere ist der Paradiesberg. Christus ist im ersten Fall stets jugendlich-bartlos (Abb. 66), im zweiten Fall bärtig-langhaarig (Abb. 69). Die erste Fassung ist im Aufbau antik-imperial; die zweite Fassung dagegen nimmt ihre Motive aus der Johannesapokalypse. Der Himmel wird in der Szene des Caelusthrones durch Personifikation angedeutet; der Himmel der anderen *traditio legis* ist durch den Paradiesberg, die Lämmer und die Palmen ein ausgemalter christlicher Himmel. In beiden Fällen aber handelt es sich um die Darstellung des Imperator Christus, der vom Himmel her das neue Weltgesetz gibt. In der Zeit des schönen Stils ist nur die Caelusfassung (als Ersatz der *crux invicta*) in das Zentrum der Passionssarkophage gerückt. Dabei wird schon auf dem Bassussarkophag die *traditio*

zum reinen Zustandsbild verkürzt. Die *traditio* auf dem Paradiesberg ist dagegen auf Passionssarkophagen des schönen Stils nicht nachweisbar, abgesehen von der Variante in S. Sebastiano. Der Caelusthron findet sich nur in den Werkstätten des schönen Stiles. Der Paradiesberg ist immer das Kennzeichen theodosianischer Sarkophage. Der Caelusthron findet sich wesentlich auf Sarkophagen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse, der Paradiesberg ausschliesslich auf solchen der Christus—Petrus-Klasse.

Die Christus—Petrus—Paulus-Klasse ist nicht auf die Zeit des schönen Stiles beschränkt. Sie kommt vielmehr auch in der theodosianischen Zeit noch häufig vor. Hier unterscheidet sie sich von den genuin theodosianischen Passionssarkophagen dadurch, dass die figurale Mitte unbeliebt ist und statt ihrer die mittlere *crux invicta* beibehalten wird (Nr. 4—6, 8). So setzt der Sarkophag von Saint Maximin (Abb. 6) in Struktur (Basisornamentik und Rankensäule) und Komposition die Tradition des schönen Stiles fort; nur an dem auf der einen Schmalseite dargestellten Judaskuss (Abb. 73), der in vorthodosianischer Zeit in der Sarkophagplastik nicht nachweisbar ist und seine nächste Parallele auf dem gegen 400 entstandenen Stadttorsarkophag in Verona⁷⁶ hat, sowie an den Kopftypen und dem Faltenstil erkennt man, dass die Zeit des schönen Stiles offenbar überschritten ist.⁷⁷ Ihm scheint ein verschollener Passionssarkophag aus Narbonne (oder Nîmes), der nur in einer Zeichnung von Rulmann erhalten ist, nächstverwandt gewesen zu sein.⁷⁸ Dem bohrlosen Stil gegen 400 gehört dann der Friessarkophag in S. Valentino (Abb. 7) an, der mit dem Prinzip der Säulenstruktur bricht, aber die theodosianische Szenenverteilung und Kompositionsform beibehält.⁷⁹ Auf eine im frühen V. Jahrhundert entstandene Komposition mit dem mittleren Kreuz, die im stilistischen Detail noch gut, aber in der Gesamthaltung schon qualitätlos ist, lässt sich die Kopie in Mailand zurückführen.⁸⁰

Einen Sonderfall dieser Klasse bildet das Dreinischenfragment im Lateranmuseum Nr. 106 (Abb. 3), das wegen seiner Ornamentik, seiner Faltengebung, der Figuren- und besonders Christustypik (Abb. 65, 67) und vor allem auch wegen der eigenartigen Haarbehandlung (Kranz von Bohrlöchern) einem Kunstkreis angehört, der uns von den durch M. Lawrence angesetzten Stadtor- und Säulensarkophagen her als typisch theodosianisch (gegen 400) vertraut ist.⁸¹ Erhalten sind die Paulusnische, die mittlere Nische mit Christus victor und die Gefangenschaft Christi. In jeder Einzelheit zeigt sich der Gegensatz zu allen Typen, die aus der Tradition des schönen Stiles kommen: 1. Die Petrus- und Paulusnische haben die umgekehrte Reihenfolge gehabt. — 2. Christus hat in der Gefangenschaft den ausladenden Schritt und die Haartracht, wie sie für Christus in theodosianischer Zeit üblich sind. Man vergleiche Abb. 65 mit 64. Der jugendliche theodosianische Christustyp (Abb. 65) ist vom schönen Typus der Bassuszeit abhängig (Abb. 64); das erkennt man sofort an der grossen Nackenlocke; aber er ist derber und männlicher; zu ihm passt die gespreizte Schrittstellung, die theodosianisch auch sonst belegt ist (vgl. Abb. 3, 12, 13, 73, 70). — 3. Die Paulusszene ist völlig verändert und hat eine ungewöhnliche Form, die nur in der Spätzeit gelegentlich vorkommt,⁸² in der Zeit des schönen Stiles dagegen nie. — 4. Die entscheidende Neuerung aber ist das Mittelmotiv: der jugendliche Christus auf dem Paradiesberg zwischen Palmen, von Petrus und Paulus flankiert. Christus trägt in der Rechten des Kreuz wie der Kaiser seine Standarte. Ich habe diesen Typus in meinem Christusbuch als Christus victor bezeichnet.⁸³ Er kommt in vorthodosianischer Plastik nicht vor, findet sich dagegen auf einem theodosianischen Stadttorsarkophag in S. Sebastiano.⁸⁴

Wie ist es zu diesem dritten repräsentativen Christusbild gekommen? Wie die beiden anderen Formen des Christus rex — der Caelusthron und die traditio legis auf dem Paradiesberg — ist auch der Christus victor aus den Ideen eines christlichen Imperialismus entsprungen. Er findet sich in vier theodosianischen Sarkophagklassen:

1. auf dem erwähnten Stadttorsarkophag in S. Sebastiano,
2. auf dem sogenannten Probussarkophag im Museo Petriano des Vatikan (Abb. 33),⁸⁵
3. auf geriefelten Akklamationssarkophagen in Apt (Abb. 32), Avignon (Abb. 34 und Arles (Abb. 35),⁸⁶
4. auf dem Passionsarkophag im Lateranmuseum (Abb. 3, 67).

Schon diese Zusammenstellung beweist, dass der Christus victor nur gelegentlich fürs Passionsthema verwendet wird, dagegen sonst Mittelpunkt von Huldigungsthemen ist. Wie Christus auf dem Paradiesberg oder Christus in der basilica caelestis,⁸⁷ so ist auch Christus victor Mittelpunkt apostolischer Huldigung. Wie die Apostel in heiligem Chor die Prozession zur crux invicta antreten, so akklamieren sie auch auf Stadttor-, Säulen- und Riefelsarkophagen dem mittleren Christus victor als ihrem himmlischen Herrn und dem Träger des vexillum crucis dominicae.⁸⁸ Die in Abb. 32—35 abgebildeten Grundformen ergeben folgendes Bild:

1. Christus mit Kreuz auf dem Paradiesberg zwischen Stifterfiguren (Abb. 35),
2. Christus mit Kreuz auf dem Paradiesberg zwischen Petrus und Paulus (Abb. 33); dieser Komposition entspricht die Fassung auf dem Dreinischenfragment (Abb. 3),
3. Christus mit dem Siegeszeichen aus dem Tor (des Todes?) kommend und einer Frau (der anima?) erscheinend (Abb. 34),
4. Christus mit Kreuz (Abb. 32) ohne Apostel und Stifter und ohne Angabe der Örtlichkeit.

Der Fall 3 ist eine besondere Variante; im Falle 4 ist die äusserste Verkürzung eingetreten. Der Stadttorsarkophag von S. Sebastiano ist eine Kombination von Fall 1 und 2, insofern er den Christus victor im Himmel auf dem Paradiesberg zwischen Petrus und Paulus und den Zwölfen zeigt, dazu noch die zu beiden Seiten des Vierstromberges knienden Stifter, die das Motiv der Andacht vor dem Huldigungsbild verkörpern. Danach ist die Grundkomposition des Christus victor deutlich. Es wird der in die arx caelestis zurückgekehrte Imperator im Triumph seines Sieges gezeigt in einer zeremoniellen Huldigungsszene. Den Sinn des Christus victor erfasst man nur, wenn man die Vorbilder des kaiserlichen Standartenträgers berücksichtigt, deren Ursprung soeben Alföldi geklärt hat.⁸⁹ Auf einer Festprägung von Konstantinopel trägt Konstantinus iunior als Caesar die christliche Kaiserstandarte, die über dem Fahmentuch als Ende das Kreuz zeigt.⁹⁰ Die Münzkomposition geht, wie Alföldi gezeigt hat, auf eine stadtrömische Statue des Konstantins zurück, die zur Erinnerung an den Sieg über Maxentius errichtet wurde. Das ist das erstmal, dass ein römischer Kaiser die Feldstandarte selbst in der Hand trägt, und zwar eine christliche. Was die Übernahme dieser Fahne durch den Kaiser bewirkt hat, formuliert Alföldi so: «Dies war das öffentliche Bekenntnis Konstantins, dass er den Sieg über den »Tyranen« dem auf seine Fahne geschriebenen Namen Christi verdanke.»⁹¹ Der Kaiser hält also mit der Fahne das caeleste signum in der Hand, das ihm durch Christus verliehen ist. In der theodosianischen Plastik erscheint dann Christus als Kaiser des Himmels mit seinem caeleste signum, dem vexillum crucis. Die Übereinstimmung der in Abb. 32—35 gegebenen Formen des

Christus victor (besonders Abb. 3, 33, 35) mit dem die Fahne tragenden Kaiser auf dem Medaillon des Konstantinus iunior sind vollkommen, nur dass Christus das Pallium statt des Feldherrnmantels trägt und dass das Fahmentuch am Kreuz fehlt. Christus umklammert mit der Rechten das Kreuz wie der Kaiser seine Christusfahne. Er steht in der Verteilung von Stand- und Spielbein ähnlich und hält nur an Stelle der Lanze das neue Gesetz in seiner Linken. Es kann somit kein Zweifel sein, dass Christus als victor nichts anderes ist als der himmlisch erhöhte Kaiser; auch die leichte Rechtswendung des Kopfes (Abb. 35) spricht dafür. Das Kaisermedaillon zeigt den siegreichen Kaiser mit seiner Siegesstandarte. Die Prägung diente Zwecken des Festes und der festlichen Huldigung. Eine Generation später wird das Bild des christlichen Kaisers in der Kunst dazu benutzt, um das Bild des himmlischen Kaisers Christus zu formen. Nur einmal wird dieser Christus victor im Rahmen von Passionsszenen gezeigt. Die theodosianische Zeit liebt es mehr, Christus nach dem Kampf in der Herrlichkeit seines himmlischen Sieges mit dem Attribut seines göttlichen vexillum crucis darzustellen.

Endlich ist der Christus—Petrus—Paulus-Klasse noch ein 8. Exemplar einzufigen, das einer späten Marseiller Werkstatt entstammt.^{91a} Seine besonderen Kennzeichen sind 1. die eigenartige Gestaltung des Paulusmartyriums, das etwa der Fassung auf Lat. 106 (Abb. 3) entspricht, 2. die Umstellung der Petrus- und Paulusnische, 3. die Ersetzung des Petrusmartyriums durch eine Christus—Petrußzene, die eine Kopie der alten Verleugnungansage zu sein scheint, 4. die Angleichung der Aposteltypen und endlich 5. die Komposition der Mittelnische, die den jugendlichen, thronenden Christus zwischen zwei Aposteln mit den Stiftern zeigt, also eine Kopie der Mittelnische auf der Rückseite des Mailänder Stadttorsarkophages darstellt, der ja in Marseille auch ein zweites Mal kopiert wurde: auf dem bekannten Konzilsarkophag.^{91b}

Überblickt man die bisher behandelten drei Gruppen von Passionsdarstellungen in der christlichen Kunst des IV. Jahrhunderts, so ergibt sich folgendes chronologisches System:

1. Auf spätkonstantinischen Friessarkophagen entsteht im Anschluss an die biblische Todes- und Rettungssymbolik der erste Versuch, die Passion Christi als Besiegung des Todes zu behandeln. Die beiden Pole dieser ältesten Passionsdarstellungen sind das Todesurteil des Pilatus und die alttestamentliche Symbolszene der Opferung Isaaks. Die Gestalt Christi fehlt in dieser ältesten Schicht. Die Weiterentwicklung vollzieht sich dann in drei Generationen durch jeweilige Übernahme der kaiserlichen und Reichssymbolik in das Passionsthema, das dadurch von vornherein unter dem Gesichtspunkt der victoria Christi steht.

2. Das erste Ergebnis ist der Christussarkophag Lat. 171. Das Motiv des Adlers, der Monogrammkrantz, die soldatischen Standartenwächter und die Gesamtform der crux invicta geht auf die Monogrammvision des Konstantin und auf die eusebianische Beschreibung des labarum zurück. Der Idee des Feldherrn in der Schlacht ist ferner die incoronatio Christi entnommen; endlich stammen Sol und Luna aus der Symbolik der Triumphalreliefs. Von jetzt ab bleibt die crux invicta im Rahmen des Passionsthemas erhalten, auch in der Generation des schönen Stils, die die Christus—Petrus—Paulus-Sarkophage geschaffen hat, und in der theodosianischen Plastik, in der sich die Tradition der Christus—Petrus—Paulus-Klasse fortsetzt.

3. Die dritte Generation (der Bassuszeit) erweitert die Idee des Kampfes und des Sieges Christi zur Idee der militia Christi, zu der als erste Vorkämpfer («auctores

martyrium») Petrus und Paulus gehören. Die *crux invicta* ist jetzt die Feldherrnstandarte, unter der Petrus und Paulus den Weg ihres Meisters gehen («vincere mortem»), weil sie das *sacramentum*⁹² auf das *vexillum crucis* geleistet haben.

4. In dieser Zeit erfolgt die Ersetzung der *crux invicta* durch den repräsentativen Christus. Der Prozess, mit welchem das geschieht, bezeichnet man am besten als Verkaiserlichung des Christustypus.⁹³ Voraussetzung ist der göttlich autorisierte Kosmokrator. So wird das Bild des über dem Caelus thronenden Kaisers, wie es zuerst auf dem Galeriusbogen in Saloniki erscheint, auf Christus übertragen, und zwar in der Szene der *traditio legis*, in der Christus als *novus rex aevorum* seiner weltgestaltenden Kirche das neue Gesetz gibt. Dieses *victoria*-Bild beschränkt sich auf die Zeit des schönen Stiles. Es kommt in der Plastik zweimal im Rahmen der Passion vor, im übrigen zur Darstellung eines himmlischen Andachtsbildes.

5. Etwa gleichzeitig erscheint Christus mit bärtiger Physiognomie in der gleichen Szene der *traditio legis* auf dem Paradiesberg stehend. Hier ist in allen Fällen der imperatorische Gestus, den in der spätantiken Plastik sonst der Triumphator in der Schlacht, der Tod bezwingende Jäger⁹⁴ und der lichtbringende *Sol invictus* hat, auf Christus übertragen. Diese Szene setzt einen eigenen Sarkophagtypus mit Huldigungsthema voraus, kommt in theodosianischer Plastik auf Stadttor- und Akklamationssarkophagen vor und rückt erst in spätester Zeit in das Zentrum von Passionssarkophagen.

6. Endlich ist im Rahmen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse ein dritter Kaisertypus für die Gestalt des himmlischen Christus verwendet worden. Es ist der Kaiser mit der christlichen Siegesstandarte. Er ist das Vorbild des Christus *victor*, der als Variante des Paradiesberg—Christus auf theodosianischen Stadttor- und Akklamationssarkophagen geschaffen und gelegentlich von späten Passions-sarkophagen übernommen ist.

7. In einer Marseiller Werkstatt ist dann noch ein weiteres Thronbild in das Zentrum eines Passionssarkophages gesetzt. Es ist der Thron des jugendlichen Christus, der augenscheinlich von dem Marseiller Sarkophag mit der Darstellung der *basilica caelestis* übernommen ist und somit auf die theodosianische Komposition zurückgeht, die auf der Rückseite des Mailänder Stadttorsarkophages erhalten ist. Es sind also beide Himmelsbilder des Mailänder Stadttorsarkophages für theodosianische Passionssarkophage verwendet worden.

Überblickt man die Entwicklung, so zeigt sich, dass die konstantinische Generation in der Gestaltung des Passionsthemas vom Kampf Christi ausging (Pilatus — Opfer Isaaks), die Generation des schönen Stiles den Sieg Christi und seiner *milites* im Todesgang darstellte und die theodosianische Generation vornehmlich Christus nach der Schlacht in seinem himmlischen Siege zeigte. Die erste Generation übernahm also wesentlich die allgemeine Feldherrn- und Reichssymbolik. Die zweite gab dem *vexillum crucis* den Sinn eines Feldzeichens und einer Siegesstandarte zugleich und begann, Christus als Kosmokrator zu formen. Die dritte Generation endlich knüpfte in Form und Symbol an den fahmentragenden Kaiser, der den endgültigen Sieg errungen hat, an und machte daraus das Bild des Christus *victor* mit dem Siegeszeichen des Kreuzes. Römisch ist daran nicht nur die immer neue Beziehung zur Kaiser- und Reichssymbolik, sondern auch die christliche Umkehrung des Siegesgedankens: die sogenannten Passionssarkophage sind Ausdruck der *victoria christiana*, deren Sinn Damasus in die Worte gefasst hat:

VINCERE MORTEM.

IV.

DIE PETRUS—PAULUS-SARKOPHAGE.

Auf Grund neuerer Funde und Forschungen lässt sich eine von Campenhausen nur unklar geahnte und als VI. «Zyklus» behandelte Klasse von sogenannten Passionssarkophagen fassen, deren Hauptexemplare noch der Zeit des schönen Stiles angehören. Es ist die Petrus—Paulus-Klasse. Ihr gehören folgende Sarkophage an:

1. ein Baumsarkophag in S. Sebastiano (Abb. 9),⁹⁵
2. Petrus- und Paulus-Fragmente in S. Sebastiano,⁹⁶
3. Baumsarkophag im Lateranmuseum Nr. 164 (Abb. 8),⁹⁷
4. Säulensarkophag in Valence, von Wilpert rekonstruiert.⁹⁸

Für die Zeitbestimmung dieser in sich völlig einheitlichen Gruppe ergeben sich folgende Ansatzpunkte: 1. Den Baumsarkophag von S. Sebastiano habe ich in die Nähe des Bassussarkophages gerückt (vgl. Abb. 54 und 55); sein Pauluskopf (Abb. 58) unterscheidet sich grundsätzlich von dem Typus um 370, der uns auf dem *traditio legis*-Fragment in S. Sebastiano begegnete (Abb. 61), und ist von mir als der älteste Pauluskopf in der frühchristlichen Plastik erkannt⁹⁹ (vgl. Abb. 58 mit 57). — 2. Der gleichen Stilrichtung ist das Fragment der Hinrichtung des Paulus in S. Sebastiano (Nr. 2) zuzuschreiben, zu dem möglicherweise auch das ebendort befindliche Petrusfragment gehört.¹⁰⁰ — 3. Der Baumsarkophag im Lateranmuseum Nr. 164 steht in einer ganz anderen Stilrichtung. Er ist schon von Dibelius¹⁰¹ in Verbindung mit dem frühtheodosianischen Jagdsarkophag im Konservatorenpalast in Zusammenhang gebracht worden; dazu vergleiche man den strengen, niedrigstirnigen Jäger (Abb. 47) mit den Apostelköpfen des lateranensischen Passions-sarkophages (Abb. 59, 60), auch bezüglich der ornamentalen Bohrlöcher zur Begrenzung des Stirn- und Schläfenhaares. Der Kopf des Jägers steht indes theodosianischen Typen (vgl. Abb. 46) näher als den lateranensischen Apostelköpfen, bei denen die Abstraktion und auch die Bohrtechnik bei weitem nicht so fortgeschritten sind. Lat. 164 dürfte also noch vorthodosianisch zu datieren sein. Die schon auf Lat. 171 bemerkte Strenge des Stiles hatte eine kontinuierliche Tradition gehabt. — 4. Die von Wilpert rekonstruierten Fragmente in Valence bilden das späteste Exemplar unserer Klasse. Trotz der Zerstörung ergeben sich durch die Ornamentik von Gebälk und Arkaden durch die mit dem Ornament einer *crux gemmata* geschmückte Sockelleiste und durch den Faltenstil (der diagonale Mantelsaum des Paulus z. B. kommt sonst in dieser Klasse nicht vor, ist dagegen auf theodosianischen Exemplaren gang und gäbe: Abb. 3, 21)¹⁰² sichere Kriterien für theodosianische Ansetzung; der Paulustypus weicht von dem der Bassuszeit (Abb. 57, 58) ab und steht dem von Lat. 164 (Abb. 60) sehr nahe.

Die vier Exemplare der Petrus—Paulus-Klasse lassen sich somit chronologisch zwischen 350 und 390 einordnen. Weder vorher noch nachher sind weitere Exemplare bekannt geworden. Einheitlich ist auch die Szenenverteilung: 1. Im Zentrum steht ausnahmslos die *crux invicta* mit den darunter sitzenden Soldaten, also die Grundform, freilich ohne Adler, da bei der Baumstruktur der Ur-exemplare sich die Umgestaltung der mittleren Muschelnische von selbst verbot.¹⁰³ — 2. Die mittlere *crux invicta* ist von den Petrus- und Paulusszenen so gerahmt, dass links immer die Gefangenschaft des Petrus, rechts die Hinrichtung des Paulus steht; während erstere eine Dreiergruppe zu sein pflegt, ist die Hinrichtung des Paulus

stets als Zweiergruppe gestaltet. — 3. In den Ecknischen stehen sich das Opfer Kains und Abels und Hiob im Elend in korrespondierenden Dreiergruppen so gegenüber, dass der sitzende Gottvater und der sitzende Hiob sich als Eckfiguren entsprechen.

Die alttestamentliche Passionssymbolik ist für diese Klasse ebenso charakteristisch, wie das Fehlen jedweder Christusszenen. Die Auswahl der alttestamentlichen Szenen erfolgt unter dem gleichen Gesichtspunkt wie auf dem Bassussarkophag. Dort haben in der ursprünglichen Fassung das Opfer Abrahams und Hiob korrespondiert. An Stelle des Isaakopfers pflegt schon auf Friessarkophagen das Opfer Kains und Abels zu treten, das den gleichen Symbolgehalt (Opfertod Christi) hat. Auf den Sarkophagen der Petrus—Paulus-Klasse ist demnach die Passion und victoria Christi in alttestamentliche Symbolszenen gefasst, in denen das Geheimnis des Kreuzestodes und der fleischlichen Auferstehung angedeutet werden soll.¹⁰⁴ So lässt sich auch an dieser Klasse feststellen, dass die Generation des schönen Stiles die alttestamentliche Passionssymbolik besonders geliebt hat. Sie wurzelt mit diesem Bestreben in spätkonstantinischen Vorstellungen und unterscheidet sich grundsätzlich von der folgenden Generation.

In die Polarität von Opfertod und Auferstehung ist der Kampf der beiden Apostelfürsten gestellt, der sich unter dem vexillum crucis vollzieht. Wie in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse stehen die Martyrien der *auctores martyrum* gleichwertig nebeneinander. Sind sie dort koordiniert, so werden sie in der Petrus—Paulus-Klasse zu wirkungsvollen Gegenüberstellungen. All diese Sarkophage haben sozusagen ein dreinischiges Hauptthema: den Gang Petri und Pauli zum Tode angesichts der Christusstandarte. Petrus und Paulus sind, um einen damasianischen Ausdruck zu gebrauchen, die wahren *comites crucis invictae* (Ihm a. O. Nr. 23).

Die Hinrichtung des Paulus wiederholt etwa im Spiegelbild die gleiche Komposition der Christus—Petrus—Paulus-Klasse. Der Grund dafür liegt in der Umstellung der Nische: der Henker tritt jetzt von links auf Paulus zu, sodass letzterer der *crux invicta* zugewandt ist. Der älteste und schönste Paulustypus ist der von S. Sebastiano (Abb. 58); mit dem Kopf von Lat. 164 (Abb. 60) ist dann ein neuer Typus geschaffen, der in theodosianischer Zeit auch von Stadttorsarkophagen übernommen wird.

Auch die Gefangenschaft des Petrus ist auf allen Exemplaren nach einheitlichem Vorbild gestaltet. Der Kreuzweg Petri kommt in dieser Klasse (im Gegensatz zu den späteren Exemplaren der Christus—Petrus—Paulus-Klasse) überhaupt nicht vor. Die Komposition der Gefangenschaft entspricht genau der auf dem Bassussarkophag (vgl. Abb. 54 und 55): Petrus steht zwischen zwei jungen, barhäuptigen Soldaten in der typischen Haltung mit gefalteten Händen (Fingerspitzen zusammengelegt und Daumen gekreuzt). Dieser Typus des stehenden Petrus ist in den Werkstätten des schönen Stils geschaffen; er findet sich auf den beiden qualitativsten Erzeugnissen der Hauptwerkstatt: dem Bassussarkophag und dem Aegidius-Sarkophag in Perugia.¹⁰⁵ Es besteht also für die beiden Hauptklassen der Passionssarkophage ein einheitliches Schema der Gefangenschaft des Petrus, das sich von dem Schema der Verhaftung Petri unterscheidet, das im Umkreis von Lat. 161 in tetrarchischer Zeit entstanden und für die Friessarkophage der konstantinischen Zeit beibehalten ist: 1. Die Verhaftung auf Friessarkophagen ist eine dramatische Bedrängungsszene; gemeint ist die palästinensische Verhaftung, die mit der Legende des Quellwunders zusammenhängt. Auf den Passionssarkophagen dagegen handelt es sich um die letzte Gefangenschaft in Rom, die zum Kreuzestod

führte. Hier ist Petrus der schöne Greis und gelassene Philosoph, der weiss, dass er seinem Fahneid getreu für Christus sterben wird. Man vergleiche die tetrarchische Fassung (Abb. 52) mit den Fassungen des schönen Stiles (Abb. 54, 55); in der Zeit des Brüdersarkophags ist der Umschwung zur späteren Fassung deutlich erkennbar (vgl. Abb. 53) 2. Die Soldaten in den Petrusszenen der Friessarkophage (Abb. 52, 48) tragen immer die Fellmütze, den sogenannten *pileus pannonicus*. Die jugendlichen Soldaten in der Gefangenschaft Petri dagegen (Abb. 50, 54, 55) sind barhäuptig mit kurzem Haarschnitt oder Ringellocken; es ist also jener Soldatentypus, der auf dem lateranensischen Brüdersarkophag als Leibwache des Pilatus (Abb. 49) zuerst vorkommt und dann in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse wie in der Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 50, 54, 55) in allen Gefangenschafts- und Exekutionsszenen gebräuchlich ist. 3. Der Petrustypus selbst ist grundlegend verändert. Aus dem Ekstatiker ist der schöne Greis geworden. In der konstantinischen Plastik hatte die Petrusikonographie sehr geschwankt.¹⁰⁶ Neben dem vollhaarigen Typus war der glatzköpfige Petrus¹⁰⁷ in mittel- und spätkonstantinischer Zeit äusserst beliebt. Für die Passion Petri aber ist ein einheitlicher Typus (mit Vollhaar, das in die Stirn gestrichen ist) geschaffen (vgl. Abb. 54, 59); auch der überarbeitete Petruskopf des Bassussarkophages¹⁰⁸ (Abb. 56) hat den Typus von Lat. 164 und S. Sebastiano gehabt, den dann die theodosianische Plastik übernimmt (Abb. 12—15). Damit hat sich auch jener stereotype Gegensatz von Petrus und Paulus herausgebildet (Abb. 56—61), der sich seit der 2. Hälfte des Jahrhunderts nicht nur in der Plastik, sondern auch in Mosaik und Malerei und auf Goldgläsern findet.

Der Sinngehalt dieser Komposition der Petrus—Paulus-Klasse lässt sich unter dem Begriff der *militia Christi* fassen. Petrus und Paulus sind die *milites Christi*, die *auctores martyrii*, die unter dem *vexillum* kämpfen, um für Christus zu sterben.¹⁰⁹ Für die konstantinische Plastik war neben Christus Petrus der alleinige Held der Darstellungen. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ändert sich das Bild. Beiden Aposteln werden grosse Prachtbasiliken erbaut; bei S. Sebastiano entsteht die *memoria apostolorum*. Da tritt Paulus zusammen mit Petrus auch in den Bereich der Kunst. Petrus und Paulus werden auch in der Plastik ein Paar. Von dem Tod beider gilt das damasianische Wort: «*credentes docuit possent quo vincere mortem*».¹¹⁰ Ihr Tod wird entweder als Einheit dem Todesgang Christi gegenübergestellt, oder Petrus und Paulus stehen sich als die beiden ersten *milites Christi* gegenüber. Es ist kein Zufall, dass Passionssarkophage gerade in S. Sebastiano so häufig gefunden sind. Hier muss eine Werkstatt bestanden haben, die das Thema Petrus und Paulus besonders gepflegt hat. In S. Sebastiano befinden sich heute noch einer der schönsten Säulensarkophage der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 5), zwei Passionssarkophage der Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 9), der älteste und schönste Säulensarkophag mit dreinischiger *traditio legis*, der Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt (Abb. 21, 61), und einer der ältesten Sarkophage mit mittlerem Caelusthron (Abb. 17). S. Sebastiano ist der eigentliche Ort der Petrus—Paulus-Kompositionen; hier hat die qualitativste Werkstatt gearbeitet, der wir die schönsten und ausdrucksvollsten Paulusköpfe (Abb. 58, 61) und die besten Kompositionen des schönen Stiles verdanken. Die Funde von S. Sebastiano geben ein eindeutiges Bild: Die Frühzeit des 4. Jahrhunderts ist verhältnismässig schwach, der schöne Stil dagegen so gut vertreten wie sonst nirgends. Kein Wunder; hier in S. Sebastiano war das Petrus- und Paulusgedicht des Damasus angebracht, das am klarsten den Sinn der Petrus—Paulus-Kompositionen wiedergibt:

HIC HABITASSE PRIVS SANCTOS COGNOSCERE DEBES
 NOMINA QVISQVE PETRI PARITER PAVLIQVE REQVIRIS
 DISCIPVLOS ORIENS MISIT QVOD SPONTE FATEMVR
 SANGVINIS OB MERITVM CHRISTVMQVE PER ASTRA SECVTI
 AETHERIOS PETIERE SINVS REGNAQVE PIORVM
 ROMA SVOS POTIVS MERVIT DEFENDERE CIVES
 HAEC DAMASVS VESTRAS REFERAT NOVA SIDERA LAVDES.¹¹¹

In theodosianischer Plastik stehen Petrus und Paulus ihrem Herrn auf dem Paradiesberg zunächst. Sie huldigen dem unbesiegtten Kreuz, dem gesetzgebenden Herrn, dem thronenden Kaiser und dem vexillum crucis in der Hand des Christus victor. Auf Goldgläsern ist das apostolische Paar so dargestellt, dass es vom himmlischen Christus mit der Siegeskrone bekränzt wird.¹¹² Alle diese Versionen des repräsentativ dargestellten Apostelpaares wurzeln in den Passionsdarstellungen der Sarkophagwerkstätten von S. Sebastiano, in denen die ersten Exemplare der Petrus—Paulus-Sarkophage geschaffen wurden. Die Gläubigen besuchten die memoria apostolorum und kritzelten dabei die Gebetsformeln «Petre et Paule» an die Wände; sie tranken aus Bechern, auf deren Boden in Gold die gloria Petri et Pauli dargestellt war. Sie wollten von ihnen den wahren Christustod lernen.¹¹³ Sie liessen sich in der Nähe ihrer memoria begraben. Sie schmückten die Sarkophage mit den Darstellungen des Paulus- und des Petrustodes oder mit der Darstellung ihrer gloria im Himmel. Die Gläubigen sahen auf diesen Sarkophagen, wie Petrus und Paulus unter der Standarte Christi starben. Es ist kein Zufall, dass in der Petrus—Paulus-Klasse auch in den spätesten Exemplaren die crux invicta stets im Mittelpunkt bleibt. Darin zeigt sich die Eindeutigkeit der Märtyrersymbolik. Die Petrus—Paulus-Sarkophage des schönen Stils künden einerseits das Geheimnis, wie der Tod besiegt werden kann, andererseits aber sind sie Zeugnisse ältester christlicher Heroenverehrung; denn sie sagen in Stein, was Damasus über Paulus in die Worte kleidet:

DIGNVS AMORE DEI VIVIT PER SAECLA MAGISTER.¹¹⁴

In theodosianischer Zeit ist es in Gallien zu zwei bemerkenswerten Umbildungen der Petrus—Paulus-Klasse gekommen. Aus Fragmenten in Arles und Avignon hat Wilpert einen Petrus—Paulus-Sarkophag rekonstruiert, den wir in Abb. 10 wiedergeben.¹¹⁵ Der Anschluss an die Komposition des schönen Stiles ist in den drei Mittelnischen unverkennbar: Um die crux invicta, die hier die alte Adlerfassung hat, sind die Hinrichtung des Petrus und des Paulus gruppiert, Petrus links und Paulus rechts, also in der gewohnten Ordnung; Petrus hat den Typus, der auf Lat. 164 (Abb. 59) vorgebildet ist, und Paulus entspricht dem Typus ebendort (Abb. 60). Dass die Paulusszene als Dreifigurengruppe der Petrusszene angeglichen ist, braucht nicht zu verwundern, da eine solche Komposition schon auf dem Bassusarkophag belegt ist. Während die drei Mittelnischen bei der Thematik der Petrus—Paulus-Klasse bleiben, sind nun freilich die Ecknischen ganz neu gestaltet. Jede alttestamentliche Passionssymbolik ist vermieden. In den Eckfeldern stehen sich die vom Szenekanon der Friessarkophage entlehnte Hahnszene und die erst in theodosianischer Zeit geschaffene Szene der Schlüsselübergabe¹¹⁶ gegenüber. Das Petrus—Paulus-Thema, das in der Zeit des schönen Stils zu wundervoll abgewogenen Kompositionen geführt hatte, ist in seinem Gleichgewicht gestört. Die theodosianische Plastik, die in den Schöpfungen der traditio legis auf Stadttor- und Säulen-

sarkophagen und in der weiter unten zu behandelnden Klasse der Christus—Petrus—Sarkophage deutlich vom Petrus—Paulus-Thema zugunsten einer rein petrinischen Thematik abweicht, hat auch den Petrus—Paulus-Sarkophag letztlich petrinisch gemacht. Damit geht zugleich der Passionscharakter verloren, indem Verleugnungsansage und Schlüsselübergabe hinzukommen. Es ist die Zeit, in der das Passions- und das Wunderthema einerseits, das Passions- und das Andachtsthema andererseits sich mannigfach mischen können. In dieser Plastik kann z. B. die *crux invicta*, die vorher eindeutig ihren Platz im Rahmen der Passion hatte, Mittelpunkt eines Säulensarkophages mit biblischen Wunderszenen werden.¹¹⁷ Auf einem Stadttorsarkophag aus dem Vatikan etwa¹¹⁸ wird um den mittleren Paradiesberg der Einzug Christi in Jerusalem und die Vorführung Christi vor Pilatus gruppiert, und auf dem Stadttorsarkophag von Verona¹¹⁹ steht das Thema der *traditio legis* zwischen Heilungsszenen und wird durch die Eckszenen der Samariterin am Brunnen und des Judaskusses (einer typisch theodosianischen Schöpfung) gerahmt. In diese späten eklektischen Schöpfungen, die unter der Idee der *victoria* bzw. der *maiestas* die *vita* und *passio* (Christus und Petrus) zu einer neuen Kompositionseinheit verschmelzen, ist auch der Arleser «petrinische» Petrus—Paulus-Sarkophag einzuordnen.

Ein letzter Ausläufer der Petrus—Paulus-Klasse ist aus einer Marseiller Werkstatt hervorgegangen, die sich immer durch eine gewisse Eigenwilligkeit in der Szenenwahl und der Szenenverteilung ausgezeichnet hat. Es ist der Baumsarkophag in Musée Borély (Abb. 11).¹²⁰ Er weist gegenüber der klassischen Form des Petrus—Paulus-Sarkophages folgende Besonderheiten auf: 1. Er ist siebennischig; das hat seinen Grund darin, dass die mittlere *crux invicta* unter dem Einfluss von Säulen- und Stern—Kranz-Sarkophagen zu einer dreinischigen Szene der apostolischen Huldigung vorm unbesiegteten Kreuz erweitert ist. — 2. Die *crux invicta* hat eine neue Form angenommen: die soldatischen Wächter fehlen; das kommt sonst auf Passionssarkophagen nie vor, ist dagegen auf theodosianischen Riefelsarkophagen mit mittlerer *crux invicta* öfters belegt (Abb. 27, 29; vgl. auch Abb. 28). Die *crux invicta* steht auf dem Paradiesberg; auch das ist auf Passionssarkophagen nicht üblich, wohl aber gelegentlich bei der theodosianischen Verwendung der *crux invicta* für repräsentative Szenen etwa auf geriefelten Akklamationssarkophagen (vgl. Abb. 27) zu finden.¹²¹ Endlich ist die *crux invicta* mit dem allegorischen Tiermotiv der trinkenden Hirsche, das ursprünglich in Baptisterien als selbständiges Motiv vorkommt,¹²² verknüpft. Dazu gibt es keine Parallele, es sei denn, dass man auf das Mittelfeld eines geriefelten Eckpilastersarkophages in Valence (Abb. 29) hinweist, auf dem unter der *crux invicta* statt der Soldaten allegorische Apostelämmer stehen. In Marseille ist das Motiv der aus den Strömen des Paradiesbergs trinkenden Hirsche dagegen einmal belegt auf einem fragmentierten Sarkophag in der Krypta von Saint Victor,¹²³ der aus der gleichen Werkstatt stammen dürfte wie der Marseiller Petrus—Paulus-Sarkophag. — 3. Die Apostelnischen sind nach Art theodosianischer Säulensarkophage komponiert, die je zwei Apostel in eine Nische stellen. — 4. Die Paulusszene ist erweitert und in die linke Ecke gestellt; ihr ist eine Szene der Verhaftung des Paulus zugesellt, die sonst in der Petrus—Paulus-Klasse nie vorkommt. Es entspricht dem Bestreben der Marseiller Werkstatt, den Kanon erzählerisch zu erweitern und sich an den römischen Kanon nicht zu halten. — 5. Den beiden Paulusszenen links stehen rechts zwei Petrusnischen gegenüber. Darunter ist aber die Passionsszene nicht. Wie auf dem Arleser Petrus—Paulus-Sarkophag steht auch auf dem Marseiller die Verleugnungsansage. Ihr ist eine Szene der «Bedrängung Petri» beigelegt, die schon in der Tracht (Pelzmütze

des Soldaten!) sich als vom spätkonstantinischen Friesszenenkanon übernommen erweist; es ist eine Art *conversatio religiosa* zwischen Petrus und dem Soldaten, die ihre nächste Parallele auf dem lateranensischen Brüdersarkophag hat (Abb. 53).

Überblickt man die Entwicklung der Petrus—Paulus-Klasse und ihre Bedeutung für die Geschichte der Plastik im 4. Jahrhundert, so ergeben sich folgende Gesichtspunkte:

1. Die Klasse ist um 350 in Rom entstanden. Die älteste Werkstatt scheint auf dem Friedhof von S. Sebastiano stationiert gewesen zu sein. Die Klasse ist reiner Ausdruck des Petrus—Paulus-Kultes und durch die Kirchenpolitik der zweiten Jahrhunderthälfte wesentlich mit angeregt.

2. Es lassen sich zwei Gruppen chronologisch und landschaftlich unterscheiden. Die älteste Gruppe gehört der Zeit des schönen Stiles an und ist mit der ältesten Gruppe der Christus—Petrus—Paulus-Sarkophage (Bassus-Umkreis) gleichzeitig. Die Ausstrahlung erfolgt von S. Sebastiano her und erreicht Gallien anscheinend erst in theodosianischer Zeit. Die zweite Gruppe ist gallischen Ursprungs und vortheodosianisch nicht zu belegen.

3. In der älteren Gruppe ist die altestamentliche Passionssymbolik, von der römischen Friessarkophag-Tradition übernommen, durchgängig (Hiob—Abel); darin gleicht die Gruppe den übrigen Passionssarkophagen des schönen Stils (Bassus-Umkreis). Die spätere, gallische Gruppe kennt die alttestamentliche Passionssymbolik nicht. Sie hat statt dessen Tendenzen erzählerischer und symbolischer Erweiterungen und bevorzugt petrinische Szenen.

4. Die römische Gruppe des schönen Stils kennt nur eine Petruszene und eine Paulusszene, die beide in diesen Werkstätten geschaffen sind und mit den entsprechenden Kompositionen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Bassus-Umkreis) übereinstimmen. Die gallische Gruppe erweitert den Tod des Paulus um die Verhaftung. Als Petruszenen werden hinzugefügt: die Verleugnungsansage, die Schlüsselübergabe und die sogenannte Bedrängung. Während also die römische Gruppe einen streng bilateralen Aufbau zeigt, ist der Aufbau in der gallischen Gruppe zwar auch symmetrisch, aber stärker auf die *vita Petri* und weniger auf den Grundgedanken des Christustodes eingestellt.

5. In beiden Gruppen kommen sowohl Säulen- wie Baumsarkophage vor. Die siebennischtige Erweiterung ist ein Ausnahmefall der Spätzeit, der seine nächste Parallele in der Entwicklung der Christus—Petrus-Klasse hat (s. u.).¹²⁴ Nach dem heutigen Befund ist unter den Passionssarkophagen die Petrus—Paulus-Klasse die einzige, die Baum- statt Säulenstruktur hat; ja, der Baumsarkophag ist der älteste Vertreter dieser Klasse.

6. Die Petrus—Paulus-Klasse ist unter den Passionssarkophagen ferner die einzige, in der das Symbol der Mittelnische niemals gewechselt wird. Die römische Klasse hat stets die *crux invicta* mit den soldatischen Wächtern in der Urform (sitzend) von Lat. 171 (Abb. 25). In der gallischen Gruppe variiert die Komposition. Das Arleser Exemplar hat die Urform mit stehenden Soldaten, wie sie auf theodosianischen Stern—Kranz-Sarkophagen (Abb. 30) und auf theodosianischen Riefel-sarkophagen (Abb. 24) üblich ist. Das Marseiller Exemplar endlich erweitert die *crux invicta*-Komposition durch Paradiesberg und trinkende Hirsche.

Die Petrus—Paulus-Sarkophage sind neben den frühen Christus—Petrus—Paulus-Sarkophagen die klassische Schöpfung der Generation des schönen Stiles. Sie bedeuten die endgültige Abkehr vom konstantinischen Kunstwillen. In diesen Werkstätten gibt es das Wunderthema nicht mehr. Die Petrus—Paulus-Sarkophage

führen das Thema der militia Christi am radikalsten durch. Ihre Künstler haben nicht nur einen neuen Petrustypus, der für die Folgezeit verbindlich wurde, geschaffen, sondern zum erstenmal in der europäischen Kunst das Antlitz Pauli in Marmor geformt. Es ist die Glanzzeit des IV. Jahrhunderts, die Überwindung des negativen Faltenstils, die Rückeroberung alles plastischen Vermögens, die Wiedergewinnung der plastischen Vollfigur, die Rückkehr zum griechischen Ideal der Harmonie und der Schönheit. Der eindeutige Mittelpunkt dieser Kompositionen ist das unbesiegte Kreuz. Seine gloria liegt über dem heiligen Antlitz der in den Tod gehenden Apostel.

V.

DIE CHRISTUS—PETRUS-SARKOPHAGE.

Eine letzte Klasse von Passionssarkophagen, die von Campenhausen als «Zyklus II» zusammengestellt ist,¹²⁵ hat Christus- und Petrusszenen. Sie umfasst (vgl. Taf. IV) folgende Exemplare:

1. Säulensarkophag im Augustinerkloster zu Nîmes (Abb. 12).
2. Fragmente in S. Sebastiano, von Wilpert rekonstruiert.¹²⁶
3. Säulensarkophag im Lateranmuseum Nr. 151 (Abb. 13).
4. Säulensarkophag in Arles, Musée lapidaire (Abb. 15).
5. Säulensarkophag Pius' II. in den Vatikanischen Grotten (Abb. 14).

Kein einziges dieser fünf Exemplare ist vorthodosianisch. Für ihre theodosianische Zeitbestimmung lassen sich folgende Kriterien anführen: 1. Das Arleser Exemplar (Abb. 15) zeigt in Komposition (traditio legis auf Paradiesberg), Stil und Ornamentik die Art der theodosianischen Stadttorsarkophage. Die Mittelnische ist eine erstarrte Kopie der Komposition des Mailänder Stadttorsarkophags.¹²⁷ Der Christuskopf (Abb. 69) hat den langlockigen, bärtigen Typus des Mailänder Stadttorsarkophages, steht aber in der ornamentalen Strenge der Physiognomie bereits dem bärtigen Christustypus nahe, wie er gegen 400 auf dem Gorgonius-Sarkophag¹²⁸ und dem vatikanischen Weinstocksarkophag¹²⁹ vorkommt. Die berankten Säulen des Arleser Sarkophags setzen Säulentypen des Bassus-Sarkophages (Abb. 4) und des maiestas-Sarkophages von S. Sebastiano (Abb. 21) voraus, zeigen aber einen naturalistischen, ornamental ausgerichteten Schematismus. Der Arleser Sarkophag vertritt innerhalb der Christus—Petrus-Klasse etwa die Stilstufe, die innerhalb der Christus—Petrus—Paulus-Klasse durch das Dreinischenfragment im Lateranmuseum Nr. 106 eingenommen wird (Abb. 3). — 2. Der gebohrten Stilrichtung gehört auch das Nîmeser Exemplar an: die gespreizte Schrittbewegung Christi (Abb. 12) hat in dem lateranensischen Dreinischenfragment (Abb. 3) die nächste Parallele. Diesem Exemplar ist das in S. Sebastiano anzuschliessen, was sich vor allem aus der Schrittbewegung Christi und der Haltung des Petrus ergibt. Ein Bruchstück in Plagnes¹³⁰ ist an diese Gruppe anzuschliessen; von ihm sind nur die Christus- und die Pilatusnische erhalten; wir haben es also entweder mit einem Christus—Petrus-Sarkophag oder mit einem Vertreter der späteren Gruppe der Christus—Petrus—Paulus-Klasse zu tun. — 3. Die beiden Exemplare im Lateranmuseum (Abb. 13) und in den Vatikanischen Grotten (Abb. 14) gehören der theodosianischen Richtung des ungebohrten Stiles an, von der gegen 400 eine Reihe nicht fertig gewordener Sarkophage in Rom und Italien nachweisbar sind.¹³¹ Die Bossen, die sich auf beiden Passionssarkophagen finden, lassen vermuten, dass auch in diesen Fällen die letzte

Hand noch nicht angelegt worden ist. Der Christustyp ist in beiden Fällen der gleiche (bärtig und langlockig), also innerhalb der bohrlosen Klasse das Gegenstück zum Mailänder und Arleser Typus (vgl. Abb. 68 und 69).

Ergibt sich so stilistisch eine Einordnung der gesamten Gruppe in die theodosianische Zeit, so lassen sich auch aus der Entwicklungsgeschichte der bereits behandelten Passionssarkophage ikonographische Kriterien für die Spätzeit anführen: 1. Im Zentrum steht häufig die *traditio legis* auf dem Paradiesberg, die auf vortheodosianischen Passionssarkophagen nicht nachweisbar ist. — 2. Der auch in der Petrus—Paulus-Klasse festgestellte Umschwung zugunsten der Petrus—Ikonographie ist hier am reinsten und klarsten durchgeführt. In einer Beziehung ist man um 400 zu einer Christus—Petrus-Ikonographie zurückgekehrt, wie sie um 300 auf Friessarkophagen zuerst vorkommt. Wie in der Lazarus—Quellwunder-Klasse die Christus- und Petruszenen auf die beiden Sarkophaghälften verteilt wurden, so werden auch die fünfnischigen theodosianischen Christus—Petrus-Kompositionen so organisiert, dass Petrus auf der linken, Christus auf der rechten Seite erscheint. — 3. Der Kreuzweg Petri ist die kanonische Form auf diesen Sarkophagen. Die Gefangenschaft Petri, die in der Petrus—Paulus-Klasse und in den frühesten Exemplaren der Christus—Petrus—Paulus-Klasse die klassische Passionsszene Petri gewesen ist, fehlt in der Christus—Petrus-Klasse völlig. Wir sahen, dass der Kreuzweg zuerst auf dem Christus—Petrus—Paulus-Sarkophag in S. Sebastiano (Abb. 5) vorkommt, der an der Grenze zur theodosianischen Zeit steht; alle übrigen Christus—Petrus—Paulus-Sarkophage, die statt der Gefangenschaft den Kreuzweg haben (Abb. 6, 7), gehören der theodosianischen Zeit an. — 4. In der Christus—Petrus-Klasse wird zum Kreuzweg die Fusswaschung Petri als Eckszene hinzugefügt und der Handwaschung des Pilatus gegenübergestellt. Die Fusswaschung Petri kommt weder auf vortheodosianischen Passionssarkophagen noch sonst irgendwo in der vortheodosianischen Sarkophagplastik vor. Sie ist augenscheinlich in der Werkstatt der Christus—Petrus-Klasse eigens für diesen Zweck geschaffen.

Um die Entstehung solcher Kompositionen zu verstehen, müssen wir eine Unterteilung vornehmen. Die Exemplare Nr. 1—3 (vgl. Abb. 12, 13) bilden die eine, die Nummern 4 und 5 (Abb. 14, 15) die andere Gruppe. Die erste Gruppe hat ein einnischiges Zentrum und vier Szenennischen: Gefangenschaft Christi, Handwaschung des Pilatus, Kreuzweg des Petrus, Fusswaschung des Petrus. Die zweite Gruppe hat dagegen eine dreinischige Mitte mit dem Thema der *traditio legis* und infolgedessen nur zwei (Eck-) Szenen: die Handwaschung des Pilatus und die Fusswaschung des Petrus. Es kann nun kein Zweifel sein, dass Typus II (Abb. 15) aus Typus I (Abb. 12) entstanden ist. Durch die Einführung der von den Stadt-torsarkophagen übernommenen dreinischigen *traditio legis* ist der Grundtypus I in folgender Weise verändert: 1. Aus dem einnischigen Zentrum (meist die *crux invicta*) wird ein dreinischiges. — 2. Dadurch verschwindet der Kreuzweg Petri, und es bleibt die Fusswaschung als einzige Petruszene übrig. — 3. Die Gefangenschaft Christi wird ebenfalls aus ihrer Nische verdrängt, aber nunmehr so in die Pilatusnische einbezogen, dass Christus etwa die Stelle einnimmt, an der in Typus I der *camillus* gestanden hat. So wird eine neue Pilatus-Komposition nach dem Vorbild der Fusswaschung geschaffen. Es ist das erstmal, dass Christi Vorführung vor Pilatus in *einer* Nische erscheint (Abb. 42). Die Komposition ist so ausgewogen, dass die beiden Christusgestalten der Hand- und der Fusswaschung einander das Gleichgewicht halten.

So ergibt sich, dass wir in den Sarkophagen von Nîmes (Abb. 12) und S.

Sebastiano den Urtypus der Christus—Petrus-Sarkophage zu sehen haben; d. h. im Zentrum stand auch hier ursprünglich die *crux invicta*. Damit klärt sich das Verhältnis der Christus—Petrus-Klasse zur späteren Gruppe der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 6, 7). Der Christus—Petrus-Sarkophag von Nîmes (Abb. 12) hat mit dem Christus—Petrus—Paulus-Sarkophag in Saint Maximin vier Szenen gemeinsam: den Kreuzweg, die *crux invicta*, die Gefangenschaft Christi und die Handwaschung des Pilatus. Lediglich die Paulusnische ist durch die Fusswaschung des Petrus ersetzt, wodurch sich ein neues Gegenüber von Hand- und Fusswaschung ergibt. Hinzu kommt, dass die berankte Säule sowohl in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 4, 6) wie auch in der Christus—Petrus-Klasse (Abb. 15) vorkommt. Diese Argumente lassen, wie schon Campenhausen richtig gesehen hat, darauf schließen, dass zwischen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse und der Christus—Petrus-Klasse werkstattliche Beziehungen bestehen müssen. Der früheste Typ letzterer ist aus dem späteren Typ ersterer herausgewachsen. Nachdem das chronologische Verhältnis beider Klassen nunmehr festliegt, lässt sich folgende Entwicklung rekonstruieren:

1. Um 350 wurde der Grundtypus der Christus—Petrus—Paulus-Klasse geschaffen (Abb. 4, 6), der folgende Szenen hatte: Hinrichtung des Paulus — Gefangenschaft des Petrus — *crux invicta* — Gefangenschaft Christi — Handwaschung des Pilatus.

2. Um 360 kann in dieser Komposition gelegentlich das Zentrum durch die Caelusszene ersetzt werden; diese bleibt innerhalb der Klasse aber einnischig; ein dreinischiges Zentrum ist in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse auch in theodosianischer Zeit nie üblich (Abb. 4).

3. Bald nach 370, in der Zeit, als die Mittelnische bereits gelegentlich durch eine Figuralkomposition belegt werden kann, wird in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse eine Veränderung der Petruszene vorgenommen: an Stelle der Gefangenschaft tritt der Kreuzweg (Abb. 5).

4. Zwischen 380 und 400 hält sich diese Spätform der Christus—Petrus—Paulus-Klasse, meist mit mittlerer *crux invicta* (Abb. 6).

5. Um 380 wird der Typus II der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 6) dadurch verändert, dass die Paulusszene durch die Fusswaschung des Petrus abgelöst wird (Abb. 12). Damit ist der älteste Typ der Christus—Petrus-Klasse geschaffen. Durch den Angleich der Pilatus- und Petruszene entsteht gegenüber der älteren Pilatusfassung eine Variation, die nur in der Christus—Petrus-Klasse vorkommt: Pilatus thront jetzt auf dem *suppedaneum*, das dem *suppedaneum Petri* entspricht. Er stützt ferner das Haupt nicht mehr in die Hand, sondern streckt entweder die Rechte vor (Abb. 12, 14, 15, 43) oder faltet die Hände über dem Knie in ähnlicher Weise wie in früheren Darstellungen der Assessor (Abb. 13, 42); öfters ist auch im Gegensatz zu früheren Darstellungen der Schuppenpanzer des Pilatus sichtbar (Abb. 15, 42).¹³²

6. Gegen 400 kann die *crux invicta* durch die *maiestas* ersetzt werden. Geschieht das dreinischig, so entsteht ein neuer, zweiter Typus der Christus—Petrus-Klasse, der durch die dreinischige *maiestas*, den fehlenden Kreuzweg und die kontrahierte Darstellung der Vorführung Christi vor Pilatus charakterisiert ist. Das ist der späteste Passionssarkophag überhaupt.

Ersetzen wir demnach den typologischen Stammbaum Campenhausens, dessen Mangel beim damaligen Stande der Sarkophagchronologie verständlich ist, durch das Prinzip der Werkstattwandlungen, so ergibt sich folgendes Schema der Entwicklung:

Christus—Petrus—Paulus-Klasse.

I	Um 350	Enthauptung Pauli	Gefangenschaft Petri	CRUX INVICTA	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati
	Um 360	Enthauptung Pauli	Gefangenschaft Petri	CAELUS- THRON	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati
II	370—380	Enthauptung Pauli	Kreuzweg Petri	MAIESTAS	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati
	380—400	Enthauptung Pauli	Kreuzweg Petri	CRUX INVICTA	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati

Christus—Petrus-Klasse.

I	Um 380	Fusswaschung Petri	Kreuzweg Petri	CRUX INVICTA	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati
	Um 400	Fusswaschung Petri	Kreuzweg Petri	TRADITIO LEGIS	Gefangenschaft Christi	Handwaschung Pilati
II	Um 400	Fusswaschung Petri	TRADITIO LEGIS			Vorführung Christi vor Pilatus

VI.

**ERGEBNIS: DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER
PASSIONSSARKOPHAGE.**

Überblickt man die Geschichte der Passionssarkophage, so ergibt sich, die ersten Anfänge mitgerechnet, ein Zeitraum von etwa drei Generationen. Die Anfänge des Passionsthemas in der Sarkophagplastik liegen noch in der Regierungszeit Konstantins des Grossen (um 330); das Ende erreicht die ersten Regierungsjahre Theodosius' II. (um 410).

Zuerst werden zögernd andeutende Passionssymbole in den Szenenkanon der zweizonigen Clipseussarkophage übernommen, und zwar in den römischen und gallischen Werkstätten, die im Zusammenhang mit dem lateranensischen Brüdersarkophag stehen. Träger des eigentlichen Passionsthemas ist aber von vornherein der Nischensarkophag, und zwar im allgemeinen der fünfnischige. Siebennischigkeit ist nur in zwei Fällen belegt: auf dem griechisch beeinflussten Passionssarkophag Lat. 174 handelt es sich um eine Erweiterung der traditio legis supra caelum (Abb. 16); in einer Marseiller Werkstatt um 400 wurde eine dreinischige Huldigung vor der crux invicta der Grund für die Siebennischigkeit (Abb. 11). Stets hat der Säulensarkophag den Vorzug vor dem Baumsarkophag; er ist nicht nur älter, sondern wird für die beiden Hauptklassen der Christus—Petrus—Paulus-Zyklen und des Christus—Petrus-Zyklus sowie für rein christologische Passionsthemen ausschliesslich verwendet. Der Baumsarkophag dagegen, der in den Werkstätten des schönen Stiles (350—70) sehr beliebt war und teilweise auch in theodosianischer Zeit noch Verwendung findet, ist ganz auf die Petrus—Paulus-Klasse beschränkt. Erst in theodosianischer Zeit setzt in den Werkstätten der Passionssarkophage ein

Eklektizismus der Struktur ein, der hier und da einem Eklektizismus und einer Motivmischung der Passions- und Wunderszenen entspricht. So ist in einem Fall der Versuch gemacht, das Passionsthema in der Struktur der Stadttorsarkophage zu gestalten,¹³³ und in zwei Fällen ist es zur Bildung von Friessarkophagen mit Passionsthemen gekommen.¹³⁴

Bezüglich der Gesamtkomposition lassen sich die Passionssarkophage in folgende Klassen teilen:

1. reine Christus-Zyklen,
2. reine Apostel-Zyklen,
3. Christus—Petrus—Paulus-Zyklen,
4. Christus—Petrus-Zyklen.

Berücksichtigt man gleichzeitig die *Chronologie der Klassen* und die chronologische Entwicklung innerhalb der einzelnen Gruppen, so ergibt sich folgendes Bild:

1. Um 330 ist auf zweizonigen Clipeussarkophagen die Tendenz festzustellen, in die vita und Wunder Christi und Petri das Leiden Christi einzuordnen, und zwar grundsätzlich ohne Verwendung der Gestalt Christi selbst. Die beiden «Passions»-szenen sind das Opfer Abrahams (bzw. Abels) als Symbol des Kreuzestodes und das Todesurteil des Pilatus (Taf. IX).

2. Aus dieser Idee des Leidens Christi entsteht um 340 der lateranensische Christus-Sarkophag Nr. 171 (Abb. 1—2). Er übernimmt das Todesurteil des Pilatus in der neuen Form der dreifigurigen Handwaschung, die nun zum Kanon der Passionssarkophage bis in die Spätzeit hinein gehört. In der Zeit des schönen Stiles ist dann auf Lat. 174 noch einmal der Versuch gemacht, die alttestamentliche Passionssymbolik mit der Handwaschung des Pilatus zu kombinieren. Eine weitere Entwicklung hat in den Passionswerkstätten der reine Christus-Sarkophag nicht gehabt. Erst in der Zeit des theodosianischen Eklektizismus ist wieder versucht worden, die Passion Christi als ausschliessliches Thema der Sarkophagskulptur zu behandeln.

3. Um 350 entsteht dann die Klasse der Petrus—Paulus-Sarkophage (Taf. III), die sich deutlich in zwei Gruppen scheidet. Die ältere römische Gruppe nimmt die alttestamentliche Passionssymbolik (Hiob-Abel) als verhüllende Sinnbilder der passio Christi mit auf. Die Blütezeit dieser Gruppe ist zwischen 350 und 380. Die jüngere gallische Gruppe dagegen, die ausschliesslich der theodosianischen Zeit (380—400) angehört, kennt die alttestamentliche Passionssymbolik nicht, sondern erweitert erzählerisch die Petrus- und Pauluszyklen unter deutlicher Bevorzugung des Petrus, was zu einer Störung der Urkomposition und der Passionsidee führt.

4. Um 350 entsteht auch die Klasse der Christus—Petrus—Paulus-Zyklen (Taf. II). Sie ist dadurch charakterisiert, dass sie im Gegensatz zur Petrus—Paulus-Klasse ein variables Zentrum hat (crux invicta, caelus, maiestas). Auch diese Gruppe zeigt eine chronologische Entwicklung. Während in der Zeit des schönen Stils (um 360) die Gefangenschaft Petri in der Form der Petrus—Paulus-Klasse üblich ist, wird auf den Exemplaren seit 370 stets der Kreuzweg bevorzugt. Die Enthauptung des Paulus dagegen bleibt in beiden Gruppen die gleiche wie in der Petrus—Paulus-Klasse.

5. In der theodosianischen Zeit hat sich in den Werkstätten der Christus—Petrus—Paulus-Klasse ein Ableger verselbständigt: der Christus—Petrus-Sarkophag (Taf. IV). Die ältere Gruppe ist aus dem Typus der Christus—Petrus—Paulus-Klasse so entstanden, dass die Enthauptung des Paulus durch die Fuss-

waschung des Petrus ersetzt wurde. Die weitere Entwicklung gegen 400 erfolgte dann so, dass auf Christus—Petrus-Sarkophagen, die im Zentrum statt der crux die traditio legis hatten, eine dreinischige Erweiterung der letzteren vorgenommen wurde, die den Ausfall des Kreuzweges und die Kontraktion der beiden Christus-szenen zur Folge hatte.

Dieser Kompositionsgeschichte entspricht die *Geschichte der Ikonographie*:

1. Am Anfang steht die alttestamentliche Passionssymbolik: Abraham, Kain und Abel, Hiob. Sie findet sich schon auf dem Brüdersarkophag und wird dann besonders in den Werkstätten des schönen Stiles das wesentliche Kompositionsmittel der Petrus—Paulus-Klasse. Aber auch in andere Passionskompositionen um 360 dringt die alttestamentliche Symbolik ein: Lat. 174 ist letztlich der gleichen Idee entsprungen, die wir schon auf dem Brüdersarkophag ausgeformt finden, und auf dem Bassussarkophag ist das Alte Testament benutzt, um die in den Einzelfällen des Todes Christi, Petri und Pauli ausgedrückte allgemeine Idee der passio christiana in ihrer letzten Tiefe zu gründen: in der Polarität des Opfertodes und der fleischlichen Auferstehung. Der Bassussarkophag bedeutet Erfüllung und Ende der alttestamentlichen Passionssymbolik. Auf theodosianischen Passionssarkophagen kommen alttestamentliche Szenen überhaupt nicht vor.

2. Die älteste Passionsszene im eigentlichen Sinn ist das Todesurteil des Pilatus. Sie bleibt durch alle Generationen und Klassen, von der Petrus—Paulus-Klasse abgesehen, erhalten. Dabei macht sie formal und kompositorisch entscheidende Wandlungen durch: a) Um 330 erscheint sie als Gerichtsszene in vielfiguriger Darstellung (Abb. 37—39), und zwar ohne Christus und als einzige Passionsszene. Träger dieses Pilatustyps sind die zweizonigen Clipeus-Sarkophage. — b) Auf Lat. 171 (um 340) wird die Pilatusszene als Handwaschung dargestellt und erhält in der linken Nachbarnische die Gefangenschaft Christi beigelegt. Sie ist die Hauptszene im Christus-Zyklus. — c) Diese Doppelnische (Christus und Pilatus) ist seit 350 die einzige Christusdarstellung auf Passionssarkophagen, sowohl in beiden Gruppen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse wie auch in der ältesten Gruppe der Christus—Petrus-Klasse. Der Kompositionszusammenhang ist nunmehr so, dass diese doppelnischige Christus—Pilatus-Szene entweder dem Tode Petri und Pauli gegenübergestellt wird oder (in theodosianischer Zeit) Petrus-szenen. — d) Gegen 400 erfolgt dann eine Veränderung. Die Gefangenschaft Christi und die Handwaschung des Pilatus werden zu einer Vorführungsszene in einer Nische kombiniert.

3. Von Paulus wird stets nur die Szene seiner Hinrichtung durch das Schwert dargestellt. Die Paulusszene ist um 350 entstanden und hat sich seitdem ikonographisch kaum noch verändert. Ihr Kompositionszusammenhang ist durch die Petrus-szene bedingt. Es gibt keine Christus—Paulus-Sarkophage. In der Zeit des schönen Stils erscheint Paulus entweder als Gegenüber des Petrus (in der Petrus—Paulus-Klasse) oder Petrus nebengeordnet. Im ersten Fall ist die Paulusszene mit Hiob kombiniert, im zweiten Fall bildet sie eine Kompositionseinheit mit der Petrus-szene und das Gegengewicht gegen die christologische Seite. In der theodosianischen Zeit bleibt dieser Kompositionszusammenhang nur in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse gewahrt, wenn auch längst nicht in allen Fällen: es zweigt sich die Christus—Petrus-Klasse ab, die das gänzliche Verschwinden des Paulus zur Folge hat. Auch in der Petrus—Paulus-Klasse lässt sich das Zurückdrängen des Paulus deutlich verfolgen. Die Petrus-szenen nehmen zu, während die Paulusszenen abnehmen. Zugleich wird die kanonische Form der Hinrichtung des Paulus wankend.

Während in der Zeit des schönen Stiles grundsätzlich die Form der Zweiergruppe üblich war, kommen in theodosianischer Zeit variierende Dreiergruppen vor (Abb. 3); in Marseille ist es sogar zur Schaffung einer neuen Szene (der Verhaftung des Paulus) gekommen (Abb. 11). Weder die spätkonstantinische noch die theodosianische Zeit war den Paulusszenen sonderlich günstig. Die Blütezeit der Paulusdarstellungen war in den Werkstätten des schönen Stiles: in der Werkstatt des Bassussarkophages und in der Werkstatt von S. Sebastiano.

4. Bedeutend vielseitiger ist die Petrusikonographie auf Passionssarkophagen. Ihre Geschichte stellt sich nach den vorangegangenen Untersuchungen etwa folgendermassen dar: a) In der ältesten Schicht des Passionsthemas (also auf Clipeus-sarkophagen und auf Lat. 171) gehört Petrus nicht zum Zyklus; es werden einfach die Petruszenen weiter tradiert, die auf Friessarkophagen seit 300 üblich waren. — b) In den beiden Grundklassen der Passionssarkophage schönen Stils ist dann eine Gefangenschaft Petri geschaffen worden, die uns auf dem Bassussarkophag (Abb. 55) und auf dem Baumsarkophag von S. Sebastiano (Abb. 54) erhalten ist und die sich grundsätzlich von der tetrarchisch-konstantinischen Verhaftung Petri formal und inhaltlich unterscheidet (Abb. 52). — c) Während die Christus—Petrus-Klasse diese Szene bis ins theodosianische Zeitalter hinein beibehält, wird sie seit 370 in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse durch den Kreuzweg Petri abgelöst, der das Merkmal nicht nur der theodosianischen Christus—Petrus—Paulus-Sarkophage, sondern auch aller Christus—Petrus-Sarkophage ist. — d) Die Zeit des schönen Stiles kennt auf Passionssarkophagen beider Klassen stets nur eine Petrusdarstellung, die entweder neben Paulus als Gegenüber der christologischen Seite oder als Gegenüber des Paulus neben dem Opfer Abels erscheint. Erst die theodosianische Kunst weicht von diesem Gesetz ab, indem sie auf Passionssarkophagen entweder anderswo geschaffene Szenen zufügt oder den Kreuzweg durch die Fusswaschung ergänzt. — e) So entsteht in der Christus—Petrus-Klasse die neue Szene der Fusswaschung Petri im Rahmen der Passion. In der Petrus—Paulus-Klasse dagegen begnügt man sich, traditionelle Szenen von Friessarkophagen einzubauen: die Verleugnungsansage, die Bedrängung, die Schlüsselübergabe. Alle diese petrinischen Füllszenen sind erst auf theodosianischen Passionssarkophagen gebräuchlich.

Die *Entwicklung des Figurenstiles* der Passionssarkophage ordnet sich in die allgemeine Stilentwicklung des IV. Jahrhunderts ein. Das Passionsthema entsteht in der Zeit der ersten plastischen Regenerationsbewegung des IV. Jahrhunderts; daher gehören ihre ältesten Darstellungen (Abb. 37—39) in jene Werkstätten, die an die Stelle des vorher üblichen Flachreliefs die vollplastische Figur setzten. Auch die Passionssarkophage des schönen Stils, vor allem der Bassussarkophag selber, sind Erzeugnisse der vollplastischen Richtung. Erst seit 370 (Abb. 5) beginnt das Relief wieder in die Fläche zurückzufallen. Fast alle theodosianischen Passionssarkophage sind in Flachrelief gehalten. Gegen 400 sind die Figuren kaum noch vom Grunde geschieden (Abb. 7, 14). Lat. 171 (Abb. 1, 2) ist im Figurenstil noch ein Erzeugnis der spätkonstantinischen Zeit. In den Pilatusdarstellungen der Brüdermeister-Werkstätten ist der negative Faltenstil nahezu überwunden. Daraus entsteht der klassische Faltenstil, der die meisten Sarkophage um 350—60 auszeichnet (Abb. 4, 8, 9, 16—21). In dem Masse, wie dann in theodosianischer Zeit das Relief in die Fläche zurückfällt, kehrt auch der negative Faltenstil wieder (Taf. IV).

In diese Entwicklung reiht sich auch die *Geschichte des christlichen Antlitzes* auf Passionssarkophagen organisch ein:

1. In der Entwicklung der ältesten *Pilatusköpfe* (Abb. 37—41) ist die zuneh-

mende Steigerung des schönen Types unverkennbar. Am Anfang steht der Kopf des zweizonigen Fragments im Besitz von Mons. Wilpert (Abb. 38), dem stilistisch die beiden aus einer Werkstatt stammenden Pilatusköpfe des lateranensischen und des Arleser Friessarkophages unmittelbar folgen (Abb. 37, 39). Der Bassussarkophag bringt diesen schönen, den Kopf stützenden Pilatustyp zur letzten Vollendung (Abb. 40, 41). In theodosianischer Zeit herrscht ein Pilatustypus vor, der durch den Schuppenpanzer, die gefalteten Hände bzw. die ausgestreckte Rechte charakterisiert ist, während seine Gesichtszüge dumpf und streng, aber ohne individuelle Charakterisierung, bleiben (Abb. 42, 43). Gerade am Pilatuskopf lässt sich feststellen, dass die Zeit des rundplastischen Stils auch die individuellsten Köpfe geschaffen hat, während in der Spätzeit der Passionssarkophage eine zunehmende Typisierung einsetzt. Das Gleiche gilt vom *camillus*. Sieht man von der Pupillenbohrung ab, so hat der älteste uns erhaltene Kopf eines *camillus* auf Lat. 171 (Abb. 45) noch durchaus spätkonstantinisches Gepräge; der Kopf eines jugendlichen Apostels von dem Abb. 17 wiedergegebenen Säulensarkophag in S. Sebastiano ist ihm sehr verwandt (Abb. 44). Diesem Kopftypus steht der des *camillus* auf einem theodosianischen Pilatusfragment (Abb. 46) hart gegenüber. Der theodosianische *camillus* hat die niedrige Stirn, das mandelförmig scharf geschnittene, fast vogelhaft wirkende Auge mit der grossen gebohrten Pupille und den ornamentalen Lochkranz zur Begrenzung des Stirn- und Schläfenhaares; das sind typische Kennzeichen theodosianischer Köpfe, die sich z. B. bei dem Kopf eines Jägers auf dem theodosianischen Jagdsarkophag im Konservatorenpalast zu Rom (Abb. 47) wiederfinden. Der Kopf von Lat. 171 ist naturalistisch und lebendig, die Pupille andeutend gebohrt;¹³⁵ der theodosianische Kopf ist betont stilisiert und streng formal gefasst.

2. Die Entwicklung des *Soldatentypus* geht in der gleichen Richtung. Während in den petrinischen Szenen der Friessarkophage sich stets der Pelzmützensoldat findet (Abb. 48, 52, 53), gibt es in den ältesten Passionsszenen diesen nicht mehr, sondern zwei neue Typen: den behelmten Soldaten, der in der Gefangenschaft Christi (Abb. 1), in der Dornenkrönung (Abb. 2) und als Wächter unter der *crux invicta* (Abb. 25) vorkommt, und den barhäuptigen, jugendlichen Soldaten, der zuerst in der Leibwache des Pilatus (Abb. 37, 38, 49) erscheint. Der Typus des behelmten Soldaten hat sich für Szenen nicht durchgesetzt; er ist nur auf Lat. 171 belegt (Abb. 2). Dagegen finden wir den behelmten Soldaten stets in der Kreuzeswache, gelegentlich auch einmal in einer besonderen Wachszene auf dem Sarkophag in Fermo.¹³⁶ Erst in theodosianischer Zeit kann der Typus des behelmten Soldaten unter der *crux invicta* gelegentlich durch den Typus des barhäuptigen ausgetauscht werden (Abb. 24). Auf den Passionssarkophagen ist das Paar der sitzenden Kreuzeswächter üblich (Abb. 25); erst auf den theodosianischen Stern-Kranz- und Akklamationssarkophagen kommt auch das Paar stehender Soldaten unter dem Kreuz vor (Abb. 24, 26, 30). Für Szenen dagegen wird der Typus des jugendlichen Soldaten (ohne Bart oder mit Seitenbart) gewählt. Einer der prachtvollsten Soldatenköpfe des christlichen Altertums ist vom Meister des Brüdersarkophags geschaffen (Abb. 49), der noch wie alle Köpfe dieses Stilkreises (Abb. 37–39) mit den vorangegangenen Typen eine gewisse Weichheit und das Kennzeichen der ungebohrten Pupille teilt (Abb. 48). Auf dem Brüdersarkophag ist die Doppelheit des Soldatentypus bezeichnend: in Petrusszenen, die aus dem Kanon der Friessarkophage stammen, wird noch der Typus des Pelzmützensoldaten angewandt (Abb. 53), während der neue Typus (Abb. 49) nur in der Pilatuszene erscheint. Diese Soldaten, immer als schöne, lächelnde Jünglinge gegeben, gehören in den Werkstätten des schönen

Stiles, in denen die Köpfe oft vollplastisch gearbeitet sind, zum eisernen Bestand der drei Passionsszenen: Gefangenschaft Christi, Gefangenschaft Petri (Abb. 50, 54, 55), Hinrichtung Pauli. Während die Soldaten in den Pilatusszenen des Brudersarkophags und seines Umkreises stets ohne Pupillenbohrung gegeben werden, herrscht später die gebohrte Pupille vor. Die Varianten sind besonders in der Bassuswerkstatt ziemlich gross.¹³⁷ Einer der schönsten Typen findet sich auf dem Bassusarkophag in der Szene der Gefangenschaft Petri (Abb. 50); dieser jugendliche Typus mit den Ringellocken hält sich auch in theodosianischer Zeit noch; nicht viel später ist der Kopf eines chlamydatus auf dem viernischigen Hochzeitssarkophag in Arles (Abb. 51).¹³⁸ Wie überall in der Plastik ist auch bezüglich der Soldatendarstellung die Zeit des schönen Stils die fruchtbarste und qualitativste. In Taf. XI ist der Versuch gemacht, die Entwicklung vom spätkonstantinischen weichen Typus (Abb. 48) über den tapferen (Abb. 49) zum schönen Soldatentypus (Abb. 50) und dessen Verflachung (Abb. 51) zu zeigen. In theodosianischer Zeit kommt dann gelegentlich auch wieder ein vollbärtiger Soldat vor (Abb. 13), den es seit der Tetrarchie (Abb. 52) kaum mehr gegeben hatte; aber der Bart ist dann mehr Zeichen frommer Würde, die den Soldaten fast zum Apostel macht (vgl. Abb. 53); von der kriegerischen Art des alten bärtigen Soldaten ist in dieser Plastik nichts mehr übrig geblieben.

3. An den bisher behandelten Kopftypen des Pilatus, des camillus und des miles lässt sich ein allgemeines Entwicklungsgesetz für die *Menschendarstellung* auf Passionssarkophagen ableiten. Ausserlich verläuft der Rhythmus in der Menschendarstellung so, dass grösstmögliche Formschönheit und Plastizität des Antlitzes erstrebt wird. Auf die etwas puppenhaften Darstellungen des Brudersarkophags und seines Umkreises (Taf. IX) folgt die Darstellung des schlechthin harmonischen, schönen und guten Menschen, während in theodosianischer Zeit ein strenges und asketisches Ideal vorherrscht. Ausserlich betrachtet ist die Formung des Auges symptomatisch für diese Entwicklung: im ersten Stilkreis (Abb. 37—39, 49, 53) fehlt die Pupillenbohrung, wie das in konstantinischer Zeit üblich war. Im zweiten Stilkreis (Abb. 50, 54, 55) ist die Pupille natürlich und illusionistisch andeutend gebohrt, so dass oft ein lächelnder, freundlicher Blick entsteht. Im dritten Stilkreis ist das Auge durch eine scharf geschnittene Mandelform auffällig betont; die Pupille ist ein grosses, sauber gebohrtes Mittelloch, das dem Blick Intensität, Ausdruck, aber auch Starrheit gibt (Abb. 42, 43, 46, 47). Typisch ist für alle Passionssarkophage, dass das menschliche Antlitz unter Negierung aller psychologischen Möglichkeiten übereinstimmend bei Freund und Feind, bei Aposteln und Soldaten, bei Pilatus und camillus als heiliges, unschuldiges Antlitz jenseits allen Schmerzes geformt wird. Die Soldaten erscheinen als hilfreiche Freunde derer, die sie zum Tode führen. Die zu Tode Geführten aber sind von einer Gelassenheit, die man als *pax christiana* bezeichnen möchte. Weder Schmerz noch negative Charakteristik haben in der Menschendarstellung der Passionssarkophage Platz. Das hat seinen Grund darin, dass die sogenannten Passionssarkophage nicht das Leiden Christi und seiner Apostel, sondern den Sieg über den Tod und die Idee der Freude des ewigen Lebens darstellen wollen. Zwischen Sol und Luna ist die siegreiche Standarte gepflanzt; auf denen, die unter ihr kämpfen, liegt der Widerschein des Sieges, der sich auf dem Antlitz des in den Tod reitenden, des gefangenen und des thronenden Christus (Abb. 62—69) ausdrückt. Von der gleichen Art sind auch die Feinde Christi auf den Passionssarkophagen. Die Menschen werden in dieser Kunst nicht dargestellt, wie sie sind, sondern wie sie vor Christus auf Grund ihres Fahneneides sein sollen.

So ist die gesamte Menschendarstellung namentlich in der Zeit des schönen Stiles durch die Idee der *militia Christi* beherrscht, deren *disciplina* heisst: sterben und durch den Tod den Tod besiegen.¹³⁹

4. Diese Kunst hat gegenüber der tetrarchisch-konstantinischen (Abb. 52, 53) zugleich mit der neuen Szene auch einen neuen *Petrustypus* geschaffen, den wir als schönen, gelassenen Greis charakterisiert haben (Abb. 54—56). Er fehlt naturgemäss in der ersten Stilschicht und ist also eine Schöpfung der Werkstätten des schönen Stils. Neben dem vollendeten Typus des Bassussarkophages (Abb. 55, 56) steht der intensivere von S. Sebastiano (Abb. 54). Dieser Petrus ist weder der alte Ekstatiker von S. Sebastiano, wie er zu Anfang des IV. Jahrhunderts etwa auf Lat. 161 erscheint (Abb. 52), noch der nervöse Glatzkopf der mittelkonstantinischen Friessarkophage; eher schon gleicht er den Petrusköpfen des milden Stiles (Abb. 53), wie er in schönster Ausprägung auf einem Arleser Friessarkophag vorkommt.¹⁴⁰ In der Zeit des schönen Stiles und auch in der theodosianischen Zeit gibt es den glatzköpfigen Petrus nicht. Ist der schöne, fast freundliche Typus mehr in den Bassuswerkstätten zu finden, so bereitet sich auf Lat. 164 (Abb. 59) ein neuer Typus vor, der dann in theodosianischer Zeit häufiger ist: der strenge und asketische Petrus (Abb. 13—15). Aber schliesslich wird diese in der Zeit des schönen Stils geschaffene Grundform in den nächsten Jahrhunderten beibehalten: der Petrus mit dem nach vorn gekämmten vollen Haupthaar und dem starken, breiten Kastenbart.

5. Gleichzeitig mit dem Passions-Petrus entsteht *Paulus* in der altchristlichen Plastik. Er ist die Urschöpfung des schönen Stiles, und es scheint, als hätten sich die Künstler dieser Neuschöpfung und ihrer weiteren Ausgestaltung mit besonderer Liebe hingegen. Der Paulus von S. Sebastiano (Abb. 58) ist von mir als der Urtypus erkannt,¹⁴¹ der vom Meister des Bassussarkophages in etwas zu weichlicher Fassung wiederholt wurde (Abb. 57). Die Herausarbeitung des Typus war notwendig, weil Paulus in den beiden Klassen von Sarkophagen, auf denen er vorkommt, stets im Kompositionszusammenhang mit Petrus erscheint. Das brachte eine Differenzierung der Apostelfürsten notwendig mit sich (Abb. 56—61). Dem vollhaarigen Petrus mit der niedrigen Stirn steht (in buchstäblichem Sinne übrigens) Paulus mit der kugelig gewölbten hohen Stirn und dem kahlen Vorhaupt gegenüber. Petrus ist durch den breiten Kastenbart, Paulus durch den Spitzbart gekennzeichnet. Es lässt sich also als chronologisches Ergebnis feststellen, dass die in der gesamten Kunst vom V. Jahrhundert an übliche Typenunterscheidung der beiden Hauptapostel in der Plastik um 350 zuerst vorgenommen wurde, und zwar auf Passionsarkophagen der Christus—Petrus—Paulus-Klasse und der Petrus—Paulus-Klasse. Ein ganz neuer Paulustypus von nicht minderer Qualität begegnet dann zuerst auf dem oben behandelten Säulensarkophag in S. Sebastiano (Abb. 61; vgl. Abb. 21). Er steht an der Grenze der theodosianischen Zeit. So stehen in S. Sebastiano zwei Paulusköpfe einander gegenüber (Abb. 58, 61), die auf den gleichen Grundtypus zurückgehen (kahles Vorhaupt und Spitzbart), von denen der eine (Abb. 58) der Hauptrepräsentant des schönen Stiles ist, während der andere (Abb. 61) einen Typus verkörpert, der das Ekstatische und Asketische am Apostel betont. Letzterer Typus ist in theodosianischer Zeit gern für die Szene der *traditio legis* verwendet.¹⁴² Dem strengen Petruskopf auf Lat. 164 (Abb. 59) entspricht auch die strengere Auffassung des Künstlers von Paulus (Abb. 60). Dieser dritte Paulustypus, der durch das sehr weit rückwärts schematisch-kalottenhaft ansetzende Haupthaar charakterisiert ist, begegnet in theodosianischer Zeit besonders in den Werkstätten von Marseille, aber auch auf den Bruchstücken von Arles und Valence.¹⁴³

6. Am klarsten lässt sich die Geschichte des heiligen Antlitzes innerhalb der Passionswerkstätten an der Entwicklung des *Christuskopfes* darstellen: In der ältesten Schicht (Taf. IX) ist uns die Gestalt Christi in Passionsszenen nicht erhalten; wir können uns indes auf Grund der übrigen Christusdarstellungen des Brüdersarkophags ein Bild machen: Es ist der hübsche Christus puer mit der Pagenfrisur.¹⁴⁴ Auf Lat. 171 sind wir an der Grenze der konstantinischen Zeit: Der Kopf des gefangenen Christus (Abb. 63) zeigt noch den konstantinischen Jahreszeitentypus, der seit Lat. 104¹⁴⁵ (Abb. 62) bis etwa in die Zeit des Brüdersarkophages üblich bleibt; von diesen konstantinischen Typen, deren strengste Fassung auf dem Friesarkophag Nr. 455 im Thermenmuseum zu Rom¹⁴⁶ am ehesten dem Passions-Christus von Lat. 171 nahekommt, unterscheidet sich letzterer wesentlich durch die gebohrte Pupille, die nun künftig für alle Christusdarstellungen verbindlich bleibt, während die Christustypen der frühkonstantinischen Friessarkophage und auch des Brüdersarkophags keine Pupillenbohrung zeigen. Der Jahreszeiten-Christus von Lat. 171 kommt nur dieses eine Mal in Passionsszenen vor. Sonst wird jener aus dem Pagen-Christus abzuleitende Typus des jugendlichen Helden bevorzugt, den zum erstenmal der Meister der Dornenkrönung auf Lat. 171 (Abb. 2) angewendet hat. In der nächsten Generation herrscht dieser Typus des natürlich gelockten, knabenhaften Christus durchaus vor.¹⁴⁷ Er findet sich in mannigfachen Varianten in der Bassuswerkstatt. Einer besonders eindrucklichen, etwas schwermütigen Christuskopf hat der Meister der Gefangenschaft des Bassussarkophags selbst gearbeitet (Abb. 64). Die theodosianische Plastik hat diesen Christustyp übernommen, ihn aber ernster und männlicher gestaltet.¹⁴⁸ Der theodosianische Passions-Christus, wie er z. B. auf dem Dreinischen-Fragment im Lateranmuseum (Abb. 65) vorkommt, hat einen fast düsteren Ernst. In der Klasse der Christus-Petrus-Sarkophage ist dann eine neue Variante des Christus entstanden. Während die ältere Gruppe (Abb. 12, 13) durchaus den alten Typus beibehält (vgl. Abb. 65), ist in der jüngeren Gruppe (Abb. 14, 15), die die Gefangenschaft mit der Handwaschung kombiniert, die Rückkehr zu einer milderer Auffassung konstatierbar: Christus hat ein schmaleres Gesicht und eine zierlich gedrehte Nackenlocke. Durch alle Generationen hindurch aber hält sich in den Passionsszenen der jugendliche, leidlose Christus, der durch knabenhafte Unschuld, männliche Stärke, traumhafte Verlorenheit, strahlende Siegesfreude oder strengen Kämpfergeist verschieden nuanciert werden kann. Sicher ist, dass die Künstler dieser Werkstätten im Gegensatz zu jenen, die auf Friessarkophagen den Wundertäter Christus durch die Jahreszeitenlocken der menschlichen Sphäre zu entheben versuchten, den Christus in seinem Gang zum Tode als Menschen charakterisieren wollten, aber als Menschen, dem der Tod kein Ende setzt.

Endlich haben wir noch die *Geschichte der Mittelpunktsgestaltung* auf Passions-sarkophagen ins Auge zu fassen. Sehen wir dabei von der ältesten Passionsschicht (Taf. IX) ab, in der es naturgemäss zu einer Mittelpunktsgestaltung nicht kommen konnte, so lassen sich folgende Zentrumskompositionen im Laufe der Entwicklung unterscheiden:

1. crux invicta (10mal),
2. Christus supra caelum (2mal),
3. maiestas (bärtiger Christus zwischen zwei Aposteln) (1mal),
4. Christus victor (Kreuz-Christus) (1mal),
5. traditio legis auf dem Paradiesberg (3mal),
6. Thron Christi auf dem Paradiesberg (1mal).

Die Übersicht ergibt, dass bei weitem die Darstellung des Triumphkreuzes überwiegt. Die *crux invicta* ist die einzige von den 6 Mittelpunktskompositionen, die sich die ganze Zeit hindurch hält. Die Christus victor-Darstellung ist die ihr kongeniale Variante der theodosianischen Zeit. Im übrigen ist es seit der Zeit des schönen Stiles bezeichnend, dass immer wieder der Versuch gemacht wird, den himmlischen Christus in das Zentrum zu rücken, und zwar mit Vorliebe die Szene der himmlischen Gesetzgebung. Es kann kein Zweifel sein, dass die *traditio legis* im Zentrum von Passionssarkophagen einen ähnlichen Sinn haben muss wie die *crux invicta*. Durch das unbesiegte Kreuz wird der Tod Christi und seiner Nachfolger als Sieg und Sterben als Leben prädiert. Das neue Gesetz (die nova lex), die Christus nach dem Kreuzesieg vom Himmel herab gibt, ist das Gesetz des Sieges, die *lex christiana*, durch die die Welt umgeformt werden soll. Das *Weltgesetz* heisst: Leben ist Leben, und Tod ist Tod. Das *neue Weltgesetz*, das durch den Tod Christi begründet und durch Petrus und Paulus zuerst erfahren und verkündet wurde, heisst: Tod ist Leben. Dadurch wird aber die Szene der *traditio* im Passionsrahmen besonders bedeutungsvoll. Petrus und Paulus, die ihrem Fahnen-*eid* getreu den Tod auf sich nahmen, sind im Himmel bei der neuen Gesetzgebung diejenigen, die Christus am nächsten stehen. Unter der Idee der *victoria Christi* (*vita*) begreift sich die in 6 Formen immer wieder neu gestaltete Mittelnische auf Passionssarkophagen, deren Geschichte sich uns in folgenden Etappen ergab:

1. Am Anfang steht die *crux invicta* als die siegreiche Standarte Christi. Sie ist um 340 der Mittelpunkt der Passion Christi. Seit 350 steht die *crux invicta* dann auf allen Exemplaren der Petrus—Paulus-Klasse im Mittelpunkt der Kompositionen als das *vexillum crucis*, unter dem die beiden Apostelfürsten den Heldentod unter der Voraussetzung sterben, dass ihnen und der Welt durch den Opfertod Christi (Abrahams Opfer) Auferstehung und ewiges Leben (Hiob) garantiert sei. Auch als die Ursymbolik der Petrus—Paulus-Klasse ins Wanken gerät, bleibt hier die *crux* stets das Zentrum. Auch in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse ist die *crux invicta* auf vorthodosianischen und theodosianischen Exemplaren belegt. Von da ist das Triumphkreuz in zwei Fällen in die ältere Christus—Petrus-Klasse übernommen worden, während es hier in den meisten Fällen durch eine Figuralszene ersetzt wird. Die klassische Zeit des Triumphkreuzes ist also die Generation des schönen Stiles (330—370). Alleinige Vorherrschaft hat das Kreuz immer in der Petrus—Paulus-Klasse gehabt; diese Sarkophage sind *militia Christi*-Kompositionen im eigentlichen Sinn. In dem Masse wie das Passionsthema in theodosianischer Zeit seines Kampfcharakters entkleidet wird, verschwindet das *vexillum crucis*. In der jüngeren Christus—Petrus-Klasse ist der Kreuzweg und damit jede Darstellung des apostolischen Todes fortgefallen; daher findet sich auf diesen spätesten sogenannten Passionssarkophagen das *vexillum crucis* gar nicht mehr. — Die Formwandlungen der *crux invicta* sind auf Passionssarkophagen verhältnismässig gering. Bis zur theodosianischen Zeit wird am Grundtypus (Abb. 25) festgehalten, wenn auch die kaiserlichen Symbole des Adlers und der Sol—Luna—Personifikationen öfters weggelassen werden. In der Petrus—Paulus-Klasse des schönen Stils (Abb. 8—10) und teilweise auch in der Christus—Petrus—Paulus-Klasse (Abb. 6, 7) bleibt die Urform (Abb. 25) auch in der Beziehung erhalten, dass die soldatischen Wächter stets sitzend gegeben sind. Wo dagegen auf theodosianischen Passions-sarkophagen stehende Soldaten unter dem Kreuz vorkommen (Abb. 12, 10), handelt es sich wohl um eine Übernahme von Stern—Kranz-Sarkophagen her, auf denen es im Rahmen der apostolischen Huldigungsszene beliebt ist, die soldatischen

Wächter in respektvoller, stehender Haltung darzustellen (Abb. 30; vgl. indes die sitzenden Soldaten auf den Stern—Kranz-Sarkophagen auf Abb. 22—23).¹⁴⁹ Als Übernahme von einer apostolischen Huldigungsszene erweist sich auch die Komposition auf dem spätesten Passionssarkophag der Christus—Petrus—Paulus-Klasse: dem Friessarkophag in S. Valentino (Abb. 7), auf dem das von Soldaten bewachte Triumphkreuz von zwei akklamierenden Aposteln flankiert wird. Eine himmlische Symbolik endlich liegt der Marseiller Fassung (Abb. 11) zugrunde, sofern hier bei einer dreinischigen Ausweitung des Themas das Motiv der apostolischen Akklamation mit dem Symbol der trinkenden Paradiesberg-Hirsche verbunden ist. Es lässt sich also feststellen, dass die *crux invicta* erst in theodosianischer Zeit durch fremde Einflüsse eine Veränderung erfährt (*acclamatio apostolorum*, Paradiesberg, *anima*: Psalm 42), die dem sakralen Kunstwillen der Zeit entspricht. Aus der ursprünglich kaiserlich-politischen Symbolform wird zuletzt eine christlich-metaphysische. Am Anfang gehören Adler, Sol und Luna zum Triumphkreuz, am Ende der Vierstromberg und die himmlischen Apostel.

2. In den Werkstätten des schönen Stiles wird dann der erste Versuch unternommen, die *crux invicta* durch eine Figuralkomposition zu ersetzen, und zwar durch die Szene des *Caelusthrones*, die uns auf Lat. 174 (Abb. 16) in der ausführlichen Fassung der *traditio legis novae*, auf dem Bassussarkophag als verkürztes zuständliches Thronbild (Abb. 4, 19) erscheint. Die *Caelusszene* ist auf diese eine Generation in der Plastik beschränkt, ist nicht ausschliesslich auf Passionssarkophagen üblich, gewinnt hier aber eine symbolische Bedeutung, sofern der Christustod als himmlisches Leben prädiert wird. Es ist das erstemal, dass hier der himmlische Christus in der Plastik vorkommt. Sein Typus ist jugendlich wie in den Passionsszenen (Abb. 66, vgl. Abb. 64); der Christus *supra caelum* auf Lat. 174 (Abb. 16) gleicht in der doppelten Lockenreihe und dem weiblichen Haar ganz dem Szenen-Christus (Abb. 18). Auf Lat. 174 ist für die weitere Zukunft der langlockige Christus vorbereitet, der in repräsentativen Szenen künftig beibehalten wird.¹⁵⁰ Damit beginnt in der Plastik die grundsätzliche Scheidung der Christustypen, die für Szenen verwendet werden (Taf. XV), von denen die repräsentativen Bildern vorbehalten bleiben (Taf. XVI).

3. Gegen 370 ist auf dem neugefundenen Passionssarkophag in S. Sebastiano (Abb. 5) zum erstenmal ein *bärtiger Christus* in die Mitte von Passionsszenen gerückt. Es ist der älteste Typus des repräsentativen stehenden Christus in den Passionswerkstätten; er entspricht dem Christus der *traditio legis*, wie er etwa gleichzeitig in der ältesten Fassung auf dem fragmentierten Säulensarkophag in S. Sebastiano (Abb. 21) vorkommt. Erst ist der langhaarige und bärtige Christus, der dann in theodosianischer Zeit für sämtliche Szenen der *traditio legis* auf Stadttor-, Säulen-, Passions- und Riefelsarkophagen beibehalten wird.¹⁵¹ Auf dem Passionssarkophag in S. Sebastiano (Abb. 5) handelt es sich indes noch nicht um diese Szene, sondern um ein nur andeutungsweise gegebenes *maiestas*-Bild, das fast eine Komposition «Christi zwischen den Emmausjüngern» sein könnte. Innerhalb der Christus—Petrus—Paulus-Klasse blieb es vorerst bei diesem Versuch; die theodosianische Plastik (Abb. 6, 7) hält in der Regel am alten Zentrum des Triumphkreuzes fest. Dagegen ist das auf Säulen- und Stadttorsarkophagen seit 370 sehr beliebte Motiv der *traditio legis* in der Christus—Petrus-Klasse als Zentrum übernommen, und zwar in einem Fall einnischig (Abb. 13), in den beiden andern Fällen in der üblichen dreinischigen Fassung (Abb. 14, 15). Die Fassung auf dem Passionssarkophag zu Arles (Abb. 15) entspricht der des Mailänder Stadttorsarkophages, ja, sie geht in

der ikonographischen Einzelheit der Lämmerallegorie sogar auf die frühere Darstellung in S. Sebastiano (Abb. 21) zurück.¹⁵² Der Sarkophag Pius' II. (Abb. 14) hat die Kurzform ohne Lämmer, aber mit Stiftern, während der lateranensische Sarkophag (Abb. 13) die kürzeste Fassung — Christus zwischen Petrus und Paulus — zeigt. Christus hat fast in allen Fällen den bärtigen langhaarigen Typus (Abb. 68, 69), den er im Umkreis des Mailänder Sarkophags zu haben pflegt. Eine Variante zum maestas-Bild dieses Typus ist auf dem späten Marseiller Passionssarkophag¹⁵³ erhalten, dessen Mittelnische den Paradiesberg mit dem Thron Christi zwischen Petrus und Paulus und den knienden Stiftern zeigt. Hier ist die Rückseite des Mailänder Stadttorsarkophags in verkürzter Form das Vorbild gewesen, und dementsprechend ist dieser Christus auch jugendlich-unbärtig.

4. Die eben behandelten maestas-Bilder im Zentrum von Passionssarkophagen gehören sämtlich der theodosianischen Zeit an. Das wichtigste ist die *traditio legis* auf dem *Paradiesberg*. Wie ist es gekommen, dass sie im Rahmen der späten Passionssarkophage eine so grosse Rolle spielt? Vorbereitet ist sie durch die *traditio legis* des schönen Stils (Abb. 16), die ja den ersten Versuch bedeutet, die Idee des die Welt ändernden neuen Gesetzes, das nichts anderes bedeutet als die Umkehrung aller Werte und die Besiegung des Herrschers Tod, in die christlichen Kampfszenen einzugliedern. Der Inhalt des neuen Gesetzes lässt sich mit dem damasianischen Worte «vincere mortem» umschreiben. Seit dieser Zeit ist es immer ein Bestreben der Kunst geblieben, inmitten der Passionsszenen den Himmel zu zeigen, die «regna piorum».¹⁵⁴ Das ist umso verständlicher, als der Inhalt der Passionsdarstellungen ja letztlich der Weg Petri und Pauli zu Christus ist. Wenn also im Mittelpunkt der Passionsszenen Petrus sein Kreuz zum Paradiesberg trägt, um von Christus das neue Gesetz zu empfangen, und ihm gegenüber Paulus dem Herrn des Lebens huldigt, so wiederholt sich in solcher Dreierische im letzten Grunde der Dreiklang Petrus — crux — Paulus, der im Zentrum der Petrus—Paulus-Sarkophage aufklingt, oder der Dreiklang Christus—Petrus—Paulus, der das Thema der grössten Klasse von Passionssarkophagen ist. Der ursprüngliche Sinn der *traditio* auf Passionssarkophagen lässt sich mit den Worten des Damasus umschreiben, die er dem Martyrium Petri und Pauli widmet:

SANGVINIS OB MERITVM CHRISTVMQVE PER ASTRA SECVTI
AETHERIOS PETIERE SINVS REGNAQVE PIORVM.¹⁵⁵

In der Christus—Petrus-Klasse erfolgt dann durch die Ausweitung des Zentrums eine neue Sinngebung. Schon in der älteren Gruppe muss die neue Gegenüberstellung von der Fusswaschung und der Handwaschung einen symbolischen Sinn haben. Die Fusswaschung des Petrus ist in der altchristlichen Kunst keine Passionsszene; dazu ist sie erst in den historischen Zyklen der Miniaturen geworden.¹⁵⁶ Sie muss vielmehr aus ihrer Beziehung zur Handwaschung gedeutet werden. Das ist in der jüngeren Gruppe absolut eindeutig. Hier ist überhaupt die Frage, ob man noch von einem Christus—Petrus-Sarkophag reden kann: einerseits hat sich die mittlere *traditio* so ausgebreitet, dass Christus zum allbeherrschenden Mittelpunkt des Sarkophages wird; entscheidend aber ist, dass Christus in beiden Ecknischen, und zwar in gewollter Symmetrie, dasteht. Nicht Pilatus und Petrus sind hier die Hauptpersonen, sondern jeweils Christus. Christus wertet (das ist die Symbolik, die dieser Gegenüberstellung zugrundeliegt) zweimal die Weltordnung um: Er wäscht Petrus die Füße und verkündet damit, dass die Letzten die Ersten

und die Diener die Herren sein sollen. Vor Pilatus beantwortet Christus (vgl. in Abb. 14 den in früheren Pilatusszenen nicht üblichen Redegestus) die Frage, ob er ein König sei, mit dem paradoxen Ja. Von hier aus ergibt sich, dass die Exemplare der jüngeren Gruppe der sogenannten Christus—Petrus-Klasse (Abb. 14, 15) im letzten Grunde weder Christus—Petrus- noch überhaupt Passions Sarkophagen sind. Sie sind vielmehr reine Christus-Sarkophagen und verkörpern die Idee des neuen Gesetzes in zwei Symbolszenen: in der Fusswaschung verkörpert sich das Gesetz des Dienens, das Christus vorgelebt und zur unerschütterlichen Grundlage jeder christlichen Existenz gemacht hat;¹⁵⁷ in der Handwaschung verkörpert sich das Gesetz, dass für Christus und für jeden Christenmenschen der Tod das Leben bedeutet. Christustod und Christustod sind so die beiden Pole des neuen Weltgesetzes, das Christus selbst auf Erden zuerst erfüllt hat, indem er dienend Petrus die Füße wusch und sich als König von Pilatus in den Tod geben liess. So schliesst die Geschichte der altchristlichen Passions Sarkophagen nicht nur mit einem Hymnus auf den unbesiegt himmlischen Kaiser, sondern zugleich mit Kompositionen, die das Geheimnis der christlichen Macht und das Geheimnis des ewigen Lebens symbolisieren sollen.

5. Ganz am Ende der Entwicklung ist das repräsentative Bild des *Christus victor* in den Mittelpunkt von Passions Szenen gestellt (Abb. 3). Wir sahen, dass auch dieses Thema nicht ursprünglich im Passionsrahmen entstanden ist, dass es aber aus der Idee der Huldigung vor dem siegreichen Herrn herauswuchs. Zugrunde liegt der Typus des Kaisers mit der Standarte, der auf Münzprägungen konstantinischer Zeit zuerst vorkommt. Wie in der konstantinischen Zeit die Christusfahne in der Hand des christlichen Kaisers das Symbol seines Sieges und seiner religiös sanktionierten Weltherrschaft ist, so charakterisiert in der theodosianischen Plastik das Kreuz in der Hand Christi den Auferstandenen als den Herrn der Welt. Christus victor ist daher in erster Linie Mittelpunkt von Säulen- und Riefelsarkophagen, die als Thema die Huldigung der Apostel vor dem höchsten Herrn haben (Abb. 32—35). Auf dem lateranensischen Passions Sarkophag (Abb. 3) steht dieser Christus wie sein Gegenstück — der bärtige Gesetzgeber — zwischen Palmen auf dem Paradiesberg und hat zu seiner Seite Petrus und Paulus. Christus ist in diesen Kompositionen (Abb. 32—35) immer jugendlich-unbärtig dargestellt (Abb. 67) und setzt im Gegensatz zu allen sonstigen repräsentativen theodosianischen Christustypen, die immer bärtig sind (Abb. 68, 69), aber in Übereinstimmung mit dem Typus auf dem Marseiller Thronbild, die Tradition des Christus *supra caelum* (Abb. 66) fort, nur dass der theodosianische Typus von der Strenge zeitgenössischer Christusköpfe in Passions Szenen (Abb. 65) ist.

Überblickt man die Entwicklung der Passions Sarkophagen durch die drei Generationen hindurch als Geschichte einer Idee, so ergibt sich, dass von vornherein die *victoria Christi* der geheime Angelpunkt aller Kompositionen ist. Am Anfang steht das Kampfeszeichen des Feldherrn-Christus: das unbesiegte Kreuz; am Ende steht der siegreiche Kaiser Christus mit dem Attribut des *vexillum crucis*. Die erste Generation sah vor allem den Todesgang Christi, und die *crux invicta* ist ihr das Zeichen seines eigenen Sieges. In der zweiten Generation ist Christus der Vorkämpfer seiner *militia*; die *crux invicta* wird zum Feldzeichen der Kämpfer Petrus und Paulus. Der Christustod wird als Manifest der neuen Weltordnung gefasst. In der dritten Generation ist nicht mehr der Kampf, sondern der Sieg, der eroberte Himmel und das neue Gesetz das eigentliche Thema. Am Ende entsteht wieder ein Christus-Sarkophag, der den Akt der *translatio legis* und die erste

Erfüllung des Gesetzes durch Christus in der Fusswaschung des Petrus und in der Handwaschung des Pilatus symbolisch darstellt. So ist Christus nicht nur ideenmässig das A und O der Passionskompositionen, sondern auch entwicklungsgeschichtlich der Anfang und das Ende der Passionssarkophage. Beurteilen wir die späte Gruppe der sogenannten Christus—Petrus-Klasse richtig, so enthüllt sie ein allgemeines Gesetz der Entwicklung: auch die Säulensarkophage mit Wunderthema, die im Anfang christologisch-petrinischen Charakter zeigen, werden gegen Ende des Jahrhunderts reine Christus-Sarkophage; so liegt es im Zuge der Zeit, dass auf einem theodosianischen Stadttorsarkophag im Lateranmuseum¹⁵⁸ der Einzug in Jerusalem, der — auf Friessarkophagen üblich — sonst nicht in den Passionszyklus eingezogen wird, mit dem Paradiesberg und der Vorführung Christi vor Pilatus zusammen zu einer Komposition des Leidens Christi vereint wird, und in diesem Sinne bildet der rein christologische Passionszyklus auf dem Friessarkophag in Servanne (Abb. 70, 71) den Abschluss der Entwicklung (s. u.).

In einem noch höheren Sinne ist die theodosianische Zeit in der Plastik die eigentliche Hoch-Zeit des himmlischen, siegreichen Christus. Die Passionssarkophage sind die schöpferische Tat der mittleren Generation des IV. Jahrhunderts; in der theodosianischen Zeit wird ihre Tradition nur fortgesetzt und zur Siegeskomposition umgeformt. Das eigentlich schöpferische Thema dieser Zeit aber ist das grosse Bild der apostolischen Huldigung vor dem himmlischen Christus, das auf Säulen-, Stadttor- und Riefelsarkophagen die mannigfachsten Formen annehmen kann: die traditio legis auf dem Paradiesberg, die sedes agni et Dei, Christus auf der Weltkugel, Christus als segnender Evangeliumträger, die basilica caelestis. Manche dieser Themen sind mit der Passion eng verknüpft; zwei von ihnen aber setzen die victoria-Idee der Urzeit geradlinig fort: die Huldigung vor dem unbesiegten Kreuz und die Huldigung vor Christus victor (Taf. VII—VIII). Beide Bildtypen wurzeln in der Kaisersymbolik, und zwar in der Symbolik des christlichen Kaisers und seiner christlichen Standarte. Erstere ist die himmlische Glorifizierung des alten Kampfsymbols; letztere zeigt Christus victor als den rex novus aevorum. In beiden aber findet die Urdee, aus der der älteste europäische Passionszyklus geboren wurde, ihre letzte Erfüllung:

VICTORIA CHRISTI.

VII.

DIE SARKOPHAGE MIT DEM THEMA DER HULDIGUNG VOR DEM UNBESIEGTEN KREUZ.

Wir haben versucht, die Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts unter der Idee des unbesiegten Kreuzes zu begreifen. Die crux invicta ist der eigentliche Ursprung der Passionsidee gewesen. Unter ihrem Motiv haben sich die Wandlungen des Passionsthemas auf Sarkophagen vollzogen. Dabei hat sich die Symbolik der crux langsam gewandelt. Ursprünglich das Zeichen des Kreuzestodes Christi, dann das Feldzeichen Petri und Pauli, ist die crux zum Schluss das himmlische Zeichen des christlichen Sieges schlechtweg geworden. Damit ist die Geschichte der crux invicta nicht zu Ende. Sehen wir davon ab, dass sie am Ende des IV. Jahrhunderts gelegentlich ins Zentrum von Wunderszenen rücken kann,¹⁵⁹

so bleibt zu berücksichtigen, dass es in der theodosianischen Zeit zu einer grossartigen Komposition des unbesiegten himmlischen Kreuzes gekommen ist, die ein würdiges Gegenstück zu den figuralen maiestas-Bildern darstellt. Es ist das Thema der *processio apostolorum ad crucem invictam* oder anders ausgedrückt: die Huldigung der Apostel vor dem Siegeszeichen im Himmel. Träger dieser Sieges- und Huldigungskomposition, die zutiefst in der victoria-Idee der christlichen Passion wurzelt, sind drei Klassen von Sarkophagen:

1. Friessarkophage, seit M. Lawrence gemeinhin missverständlich als Stern-Kranz-Sarkophage bezeichnet,¹⁶⁰
2. Säulen- und Baumsarkophage,
3. Riefelsarkophage.

Die erste Gruppe (Abb. 22–23) ist durch die beiden frühen Sarkophage in Arles (Abb. 22) und Manosque¹⁶¹ am klarsten vertreten. Die Grundkomposition ist folgende: In der Mitte des Sarkophags steht die *crux invicta* in der Urform (Abb. 25), aber ohne Adler. Die soldatischen Wächter pflegen teils wie auf Passions-sarkophagen zu sitzen (Abb. 22, 23), teilweise zu stehen (Abb. 30). Der Lorbeerkranz mit dem Monogramm Christi ragt über eine Wolkenwand in den Sternenhimmel hinein; auf dem Sarkophag von Manosque ist der Himmel überdies noch durch die Sonnenscheibe und die Mondsichel charakterisiert. Das unbesiegte Kreuz ist also als himmlisches Symbol prädiert. Die Himmelsdarstellung ist eine theodosianische Variante zur Sol–Luna-Komposition von Lat. 171 (Abb. 25). Nur selten pflegt die Andeutung des Himmels zu fehlen. In zwei Fällen ist die himmlische Örtlichkeit durch zwei Ecktore, die der Komposition der *arx caelestis* entnommen sind, gekennzeichnet.¹⁶² Im Himmel vollzieht sich nun nach Art eines griechischen Chores eine heilige Prozession der zwölf Apostel zum unbesiegten Kreuz, und zwar in der Art, dass von jeder Seite sechs Apostel nahen, die mit erhobener Rechten ehrfurchtsvoll der Standarte ihres himmlischen Herrn huldigen. Über dem Kopf jedes Apostels hält die göttliche Hand einen Lorbeerkranz. Es ist der Lorbeer, mit dem auf Lat. 171 der römische Legionär den Feldherrn Christus bekränzt, der Petrus und Paulus als Siegeszeichen im Tode zukommt und der von jedem Märtyrer im Tode verdient wird. Die Komposition dieser Sarkophage schildert also den Weg der Apostel, den sie als die *«auctores martyrum»* (*sanguinis ob meritum*) antreten. Der Weg führt in den Sternenhimmel, in den Christus vorangegangen ist (*Christumque per astra secuti*).¹⁶³ Sie werden dort mit dem Siegeskranze gekrönt (*merere coronam*); denn sie haben durch ihren Christustod den Triumph Christi verdient (*merere Christi triumphos*).¹⁶⁴ Die Kompositionen schildern den Augenblick, in dem die zum Triumph kommenden Apostel die Sphäre des Himmels beschritten haben (*aetherios petiere sinus*)¹⁶⁵ und nun die Siegesstandarte Christi grüssen, unter der sie für Christus, ihrem Fahneneid getreu, den Tod erlitten haben. Die feierliche Huldigung der siegreichen *militia Christi* vor dem himmlischen *vexillum crucis*: das ist die Grundkomposition aller sogenannten Stern-Kranz-Sarkophage, von denen nicht weniger als 10 Exemplare auf uns gekommen sind:

1. Arles, Musée lapidaire (Abb. 22),
2. Palermo, Kathedrale (Abb. 30),¹⁶⁶
3. Manosque, Kirche,¹⁶⁷
4. Fragment im Lateranmuseum,¹⁶⁸
5. Fragment in Arles, Musée lapidaire,¹⁶⁹
6. S. Sebastiano bei Rom (Abb. 23),¹⁷⁰
7. Lateranmuseum Nr. 169 A (Ecktore statt Sternenhimmel),¹⁷¹

8. Fragmente in Vaison, Kloster der Kathedrale (im Typus Nr. 7 nächstverwandt),¹⁷²

9. Fragment im Hof des Museo Torlonia (ohne Sterne),¹⁷³

10. Fragment in der Domitilla-Katakomben (ohne Kränze).¹⁷⁴

Auf einer Anzahl von Säulensarkophagen ist das Thema der Huldigung vorm unbesiegtten Kreuz in eigentümlicher Weise abgewandelt. Ein Säulensarkophag in der Kirche von Saint Piat¹⁷⁵ zeigt die apostolische Huldigung in der Form, dass die zwölf Apostel in je drei Nischen links und rechts von der Mittelnische, die das Triumphkreuz enthält, so verteilt sind, dass je zwei in einer Nische stehen. Es ist also das Kompositionsschema, das auf dem Probus-Sarkophag im Museo Petriano¹⁷⁶ für die Huldigung der Apostel vor Christus victor verwendet ist. Auf dem Sarkophag von Saint Piat finden sich weder Sterne noch Kränze. Nur die Mittelnische ist durch zwei coronae vitae in den Arkadenzwickeln symbolisch betont. Die übrigen Säulensarkophage des gleichen Themas sind dagegen sämtlich übereinstimmend komponiert: Die in der Art der Prozession auf den sogenannten Stern-Kranz-Sarkophagen schreitenden, paarweis in Nischen geordneten und auf die Mitte bezogenen Apostel tragen ihre Lorbeerkränze zum unbesiegtten Kreuz. Ich habe andernorts gezeigt, dass es sich hier um das handelt, was Damasus «portare triumphos» (tropaea, coronas) nennt.¹⁷⁷ Ist dem so, dann entsprechen die beiden theodosianischen Huldigungs-Sarkophag-Klassen dem «merere» und «portare» in den damasianischen Märtyrergedichten. Die Apostel als «auctores martyrum» haben im Tode den Kranz des Lebens verdient und tragen ihn dann dahin zurück, woher er ihnen kam: zum unbesiegtten Kreuz. Zu dieser Sarkophag-Klasse gehören, die erwähnte Variante eingerechnet, folgende Exemplare:

1. Fragmente in S. Sebastiano und im Lateranmuseum, von Wilpert zusammengefügt,¹⁷⁸

2. Fragmente eines Säulensarkophags in Arles, Musée lapidaire,¹⁷⁹

3. Fragmente eines Baumsarkophags in Arles, Musée lapidaire,¹⁸⁰

4. Fragment eines Baumsarkophags im Lateranmuseum, das eine singuläre Form der crux (verhangenes T-Kreuz mit symbolischer Vogelgruppe) zeigt,¹⁸¹

5. Säulensarkophag von Saint Piat.¹⁸²

Die Darbringung der Kränze zu dem thronenden oder zu dem auf dem Paradiesberg stehenden Christus ist ebenfalls auf Nischensarkophagen belegt. Ein Beispiel ist der Säulensarkophag in Lerin.¹⁸³ Das Motiv der kranztragenden Apostel ist auf einem lateranensischen Sarkophagdeckel auch in der Form der Lämmerallegorie dargestellt worden.¹⁸⁴

In abgekürzter Form erscheint dann das Thema der Huldigung vor dem himmlischen Kreuz gelegentlich auf einer Schmalseite des Durchzugs-Sarkophags aus Salona, der sich heute im Museum von Split befindet (Abb. 28). So entsteht das Bild der crux invicta zwischen zwei Aposteln, das wie ein Ausschnitt aus der Mitte eines Stern-Kranz-Sarkophags wirkt (vgl. Abb. 28 mit Abb. 30). In dieser Kurzform der crux zwischen zwei Aposteln gehen dann die beiden soldatischen Wächter verloren. Nunmehr sind die Apostel als die «comites crucis invictae» die Wächter des himmlischen Kreuzes geworden. Dennoch bleibt auch diese Komposition typisch römisch. Seit der Auffindung des sogenannten Prinzensarkophags in Istanbul,¹⁸⁵ der nicht viel später als 350 gearbeitet sein dürfte, kennen wir die östliche Form der apostolischen Huldigung vor dem Kreuz genau (Abb. 31). Die beiden Apostel sind wie auf den römischen Exemplaren im Akklamationsgestus gegeben

(vgl. Abb. 31 mit Abb. 27). Das Kreuz hat aber nicht den Monogrammkrantz. Kreuz und Kranz (letzterer übrigens mit ✱ statt ✠) werden im Osten als getrennte Symbole behandelt; in Rom und Gallien dagegen ist die Form des bekränzten Kreuzes auch in der Kurzform der apostolischen Huldigungsszene stets beibehalten.

In der Kurzform tritt die Kreuzeshuldigung dann auf den Sarkophagen der armen Leute auf. Der schönste Riefelsarkophag dieser Art ist jüngst in S. Sebastiano gefunden. Im Mittelfeld steht die Huldigung Petri und Pauli vor dem unbesiegteten Kreuz (Abb. 27), während in den Eckfeldern je ein akklamierender Apostel dargestellt ist. Das Mittelfeld zeigt eine Verdichtung der alten *crux*-Idee, die in den Werkstätten von S. Sebastiano immer wieder von neuem angepackt wurde. Einst hatte ein Künstler von S. Sebastiano den berühmten Petrus—Paulus-Sarkophag gearbeitet, auf dem zum erstenmal das Paar als «*comites crucis invictae*» zusammen erscheint (Abb. 9). Am gleichen Ort war dann jener Säulensarkophag gearbeitet, der den Kampf Christi, Petri und Pauli in eine Reihe stellt (Abb. 5). Auf einem der schönsten Säulensarkophage von S. Sebastiano klang dann zum erstenmal das grosse Thema des über dem Caelus thronenden Christus auf (Abb. 17). Auf einem Meisterstück einer Werkstatt von S. Sebastiano wurde das erste Exemplar der *traditio legis* auf dem Paradiesberg geschaffen, auf dem Petrus und Paulus (*Christum per astra secuti*) auf ihrem Weg zum Paradiesberg gezeigt werden (Abb. 21). Auf einem Stern-Kranz-Sarkophag in S. Sebastiano endlich erklingt der Hymnus der Huldigung an die *crux invicta* (Abb. 23). So stehen um die *memoria apostolorum* herum die Meisterwerke der Passionsplastik, auf denen der Kampf, Tod und Sieg der Apostelfürsten geschildert wird. In S. Sebastiano wurde auch der Riefelsarkophag gefunden, der das Thema der *crux invicta* auf die letzte Höhe hebt (Abb. 27). Die *crux invicta* steht hier auf dem Paradiesberg, da wo in gleichzeitigen Kompositionen der gesetzgebende Christus oder sein himmlischer Thron zu stehen pflegt. Wie in solchen Himmelsbildern ist nun auch die *crux invicta* von heiligen Palmen gerahmt. Petrus und Paulus umstehen das Kreuz und heben ehrfürchtig die Rechte zur Huldigung. Diese Komposition ist deshalb so wichtig, weil die Aposteltypen genau differenziert sind, was sonst auf keinem Exemplar der Kreuzeshuldigungs-Sarkophage der Fall ist.¹⁸⁶ Umso nachdrücklicher belegt das Exemplar von S. Sebastiano den tiefen Zusammenhang zwischen dem alten Kampfeszeichen (Abb. 25) und dem spätesten Triumphbild. Auf dem Passionssarkophag von S. Valentino (Abb. 7) ist dann das Motiv der *crux invicta* zwischen zwei Aposteln als Zentrum gewählt. Auf dem Marseiller Passionssarkophag (Abb. 11) endlich ist nach dem Muster des Säulensarkophags von Saint Piat¹⁸⁷ ein dreinischiges Huldigungsbild geschaffen; hier steht wie auf dem Riefelsarkophag in S. Sebastiano die *crux* auf dem Paradiesberg, wobei die Symbolik noch durch die trinkenden Hirsche erweitert wird.

Auf einfachen Riefelsarkophagen erfolgt dann eine weitere Variierung und Verkürzung des Motivs. Im Mittelfeld eines unvollendeten Riefelsarkophags in der Commodilla-Katakomba¹⁸⁸ steht die alte Form mit den soldatischen Wächtern ohne Apostel (Abb. 24). Auf einem fragmentierten Riefelsarkophag im Lateranmuseum¹⁸⁹ ist an Stelle des Triumphkreuzes die *crux monogrammatica gemmata* getreten, in der Form des Rho-Kreuzes, wie es als *σφοδρῆς* seit dem frühen V. Jahrhundert in der Mosaiksymbolik häufig vorkommt (Abb. 26).¹⁹⁰ Statt des Lorbeerkranzes sind die apokalyptischen Buchstaben A und O die Symbole der *crux aeterna* geworden. Nur an den soldatischen Wächtern erkennt man noch, dass diese vereinzelte Spätform nichts anderes bedeutet als die alte *crux invicta*. Wilpert hat die

weiteren Verkürzungen bekannt gemacht. Auf einem Riefelsarkophag in der Kirche SS. Quattro coronati zu Rom¹⁹¹ steht im Mittelfeld der letzte Rest der alten Fassung: ein Kreuz mit dem Monogrammkreis, der kein Lorbeerkranz mehr ist, ohne Soldaten und Apostel, ohne Adler und Vögel. Aus der einst so symbolträchtigen Komposition ist ein blosses Ornament geworden. Die *crux invicta* ist zwischen Riefeln nichts als das Zeichen allgemeiner Christlichkeit. Auf einem Riefelsarkophag im Camposanto Teutonico¹⁹² hat sich auch der Kranz verloren; hier steht zwischen den Riefeln nichts als das schmucklose lateinische Kreuz.

Auch die theodosianische Grundform der apostolischen Huldigung hat noch einen allegorischen Nachklang, im südlichen Gallien. Auf einem geriefelten Eckpilaster-Sarkophag in Valence (Abb. 29)¹⁹³ steht die *crux gemmata* mit dem Monogrammkranz aus Lorbeer, der wie in den normalen Fassungen im Zenit den grossen Edelstein trägt (vgl. Abb. 25, 8). Auf den Kreuzesbalken stehen Vögel, die am Lorbeerkranz picken wie auf Lat. 171 (Abb. 25). Aber dem Siegeszeichen, d. h. dem «*signum caeleste ob sanguinis meritum*», sind rechts und links zwei Lilien beigegeben als Sinnbild derer, die nicht durchs Blut, sondern durch gute Werke den Himmel verdient haben.¹⁹⁴ Dieser Erweichung des ursprünglich kämpferischen Sinngehaltes entspricht es, dass unter dem Kreuz weder Soldaten noch Apostel stehen, sondern zwei Lämmer, die Petrus und Paulus vertreten (vgl. Abb. 29 mit Abb. 27).¹⁹⁵

So endet die Geschichte des unbesiegteten Kreuzes: in Rom im blossen Ornament, in Gallien in frommer Tierallegorie. Entstanden ist das Symbol des Triumphkreuzes auf Grund der ältesten christlichen Kaiserstandarte. Im Anfang war es das Zeichen des Todeskampfes Christi. Dann wurde es *vexillum* der *militia Christi*. In theodosianischer Zeit wurde es Mittelpunkt apostolischer Huldigung. Stand es erst unter dem himmlischen Adler, so durchstiess es zuletzt die Wolkenwand und ragte über Sonne, Mond und Sterne hinaus. Nie hat es auf Golgatha gestanden. Die Kunst wies ihm zuletzt den Paradiesberg als Ort der Anbetung zu. Stand es im Anfang inmitten des Christustodes, so rückt es zuletzt zwischen himmlische Palmen. Im Anfang ist es von Blutszenen gerahmt, am Ende von weissen Lilien. Erst sind Soldaten seine Wächter, dann Petrus und Paulus, dann Apostel und zuletzt Lämmer. Im Anfang überwog in dieser Komposition die kaiserliche und die kriegerische Symbolik; zuletzt ist es das Zeichen des Friedens und des Lebens. Im Anfang war es gestaltete Idee, aus der die ganze Sarkophagplastik der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts ihre Kräfte zog. Nach drei Generationen ist es zum Ornament erstarrt und besagt nichts anderes mehr als was das Kreuz beim Tode auch heute noch besagt: «*requiescat in pace*». Von da ist das Symbol im Brauchtum des kirchlichen Begräbnisses immer erhalten geblieben. Wo in aller Welt Christen am Grabe der Toten das Kreuz als Hoffnung aufpflanzen und Kreuz und Grab mit Kränzen schmücken, da lebt die Idee des lorbeerbekränzten, unbesiegbaren Kreuzes weiter bis auf den heutigen Tag.

VIII.

DER PASSIONSZYKLUS AUF DEM SARKOPHAG VON SERVANNE.

Auf Grund der vorangegangenen Untersuchungen ist es nunmehr möglich, den oft zitierten, aber in seiner kunstgeschichtlichen Stellung bisher nicht gewürdigten Passionszyklus zu beurteilen, der sich in der unteren Zone des fragmen-

tierten zweizonigen Friessarkophages in Servanne befindet. Ich gebe in Abb. 70 und Abb. 71 die Zone nach dem Original und nach einer (teilweise irreführenden) Zeichnung von Beauméni wieder, wie Wilpert sie in seinem Corpus vorgelegt hat.¹⁹⁶

Es handelt sich um einen zweizonigen Friessarkophag, der sich vom üblichen Typus der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit dadurch unterscheidet, dass er keinen Mittelclipeus, sondern eine einfache durchgehende Horizontalgliederung hat, die sonst nur auf den sogenannten polychromen Fragmenten,¹⁹⁷ dem ältesten zweizonigen christlichen Friessarkophag, vorkommt. In den beiden übereinander gestockten Friesen ist der Versuch gemacht, Zyklen in kontinuierlicher Darstellung zu geben. In der oberen Zone herrschen neben der Magierdarstellung Moses-, Nebukadnezar- und andere alttestamentliche Darstellungen vor. Die untere Zone, die uns hier allein interessiert, erzählt die Passion Christi von Gethsemane bis zur Himmelfahrt.

Schon aus dieser Anlage der Komposition ergibt sich, dass der Sarkophag von Servanne in die Spätzeit gehören muss: 1. Er entspricht keinem Typus der sonst bekannten zweizonigen Friessarkophage des IV. Jahrhunderts. — 2. Sein Szenekanon weicht sowohl von der christologisch-petrinischen Klasse wie von der gemischten Klasse der zweizonigen Clipeussarkophage völlig ab. Wunder Christi fehlen, ebenso alle Petrusszenen.¹⁹⁸ — 3. Das starke Vorwiegen des Alten Testaments ist auf einigen Exemplaren der zweizonigen Clipeussarkophage, besonders auf dem Arleser,¹⁹⁹ festzustellen, ist aber schon dort ein Abweichen vom ursprünglichen Szenekanon. — 4. Die auf dem Sarkophag von Servanne vorkommende Pilatuszene hat zwar auf einigen zweizonigen Friessarkophagen Vorläufer (Taf. IX), steht in Servanne aber mitten im historischen Zyklus, in einer Fülle von Passionsszenen, die vorher weder auf Fries- noch auf Passionssarkophagen vorkommen. — 5. Der Passionszyklus, der rein christologisch ist, hat zu keiner der Klassen von Passionssarkophagen irgendwelche Beziehungen. — 6. Allgemein ordnet sich die Idee, Christi Passion kontinuierlich darzustellen, nur in die theodosianische Zeit ein: hier ist auf den Bethesda-Sarkophagen der Versuch gemacht, in einem kontinuierlichen Fries den Einzug in Jerusalem zu gestalten.²⁰⁰ Die theodosianischen Durchzugssarkophage sind ebenfalls auf dem Prinzip der kontinuierlichen Darstellung aufgebaut.²⁰¹ In der Christus—Petrus-Klasse ist gegen 400 der Versuch zu bemerken, aus dem ursprünglichen Christus—Petrus—Paulus-Zyklus über den Christus—Petrus-Zyklus einen reinen Christus-Zyklus zu schaffen, in dem der Einzug in Jerusalem zusammen mit der Vorführung Christi vor Pilatus um die mittlere *traditio legis* gruppiert wird.²⁰²

Diese allgemeinen Kriterien, die eine Ansetzung in theodosianische Zeit nahelegen, lassen sich dadurch stützen, dass auf dem Sarkophag von Servanne Passionsszenen singulärer Art vorkommen, die sonst in Passionszyklen nicht üblich sind. Der Kanon der klassischen Passionssarkophage ist nach bestimmter Idee symbolisch festgelegt und wird nur von der Idee her erweitert. Nur in zwei Zeiten ist der Versuch unternommen, eine grössere Mannigfaltigkeit von Passionsszenen auf Sarkophagen zu erreichen: einmal auf Lat. 171 (Abb. 1—2) ganz im Anfang; in diese Richtung, die noch zur Zeit der zweizonigen Clipeussarkophage entsteht, passt der Sarkophag von Servanne schon wegen seines grossen Abstandes zur letztgenannten Gruppe nicht. Ein zweites Mal ist eine Szenenerweiterung erst wieder in theodosianischer Zeit eingetreten. In der theodosianischen Plastik ist es zu neuen Fassungen der *crux invicta*, des Kreuzweges Petri, der Handwaschung des Pilatus und der Hinrichtung des Paulus gekommen. Die Verhaftung des Paulus auf dem

Marseiller Exemplar (Abb. 11) ist als zyklische Erweiterung anzusehen. Die Fusswaschung des Petrus ist eine Schöpfung der theodosianischen Zeit. Auf Schmalseiten von Passionssarkophagen, z. B. auf dem von Saint Maximin, erscheinen neue, z. T. bis heute nicht genügend erklärte Szenen.²⁰³ Besonders in Gallien ist also in theodosianischer Zeit das Bestreben festzustellen, die Passionsdarstellungen durch «historische» Szenen gewissermassen zyklisch zu erweitern.

Den entscheidenden Ansatzpunkt für die theodosianische Zeitbestimmung des Sarkophags von Servanne bietet in diesem Zusammenhang die Szene des *Judas-kusses*. Die Szene (Abb. 71) ist so gegeben, dass Christus und Judas in eiliger gespreizter Schrittstellung aufeinander zugehen, so dass eine pyramidal gebaute Zweiergruppe entsteht, der dann noch ein Apostel beigegeben ist. Diese Szene kommt in der altchristlichen Sarkophagskulptur nur noch dreimal vor: auf der einen Schmalseite des theodosianischen Passionssarkophags in Saint Maximin (Abb. 73), auf der Front des theodosianischen Stadttorsarkophags in Verona und auf einem fragmentierten zweizonigen Riefelsarkophag im Musée lapidaire zu Arles, der ebenfalls der theodosianischen Zeit angehört.²⁰⁴ Die Komposition ist in allen vier Fällen übereinstimmend: pyramidalen Aufbau der sich küssenden Zweiergruppe, gespreizte Schrittstellung, Christi rechte Hand die Brust des Judas berührend, der dabei stehende Bezeugungsapostel. Im Aufbau der Gruppe (Apostel hinter Christus) und im Faltenstil ist die Fassung von Verona der von Servanne nächstverwandt. Nimmt man ausser allgemein-stilistischen Kriterien noch die Tatsache hinzu, dass die Tendenz, Passionszyklen statt auf Säulen- auf Friessarkophagen darzustellen, ganz typisch theodosianisch ist (vgl. Abb. 7), so ist die Beweiskette geschlossen: Der Sarkophag von Servanne ist das Erzeugnis einer gallischen Werkstatt der theodosianischen Zeit.

Umso interessanter ist die Frage nach der Herkunft der Passionsszenen dieses Monuments. Der Zyklus hat von links nach rechts folgende Szenen:

1. Christus auf dem Ölberg in Garten Gethsemane,
2. den Verrat des Judas (Judaskuss),
3. die Gefangenschaft Christi,
4. die Handwaschung des Pilatus,
5. die Erscheinung Christi vor den Frauen,
6. die Erscheinung Christi vor den Jüngern (ungläubiger Thomas?),
7. den Selbstmord des Judas,
8. die Himmelfahrt Christi.

Dieser Zyklus ist nicht auf Sarkophagen entstanden. Die einzige Szene, die stets auf Sarkophagen vorkommt, ist die Gefangenschaft Christi und seine *Vorführung vor Pilatus*. Soweit aber der Erhaltungszustand ein Urteil zulässt, gleicht die Art der Gruppierung der Soldaten weit mehr einer Komposition, wie sie auf der sogenannten Lipsantheke von Brescia vorkommt,²⁰⁵ als den Dreiergruppen auf Sarkophagen (Taf. X). In Servanne hat diese Szene den Charakter eines Zuges und ordnet sich in den allgemeinen Ablauf der Handlung von links nach rechts organisch ein, indem sie unmittelbar an den Verrat des Judas anschliesst. Die *Judasdarstellung* kommt zwar auf theodosianischen Sarkophagen vor, wie wir gesehen haben; aber in der Servanner Fassung hat der Verräter das Doppel-(Janus-) Gesicht, das ihn sowohl in der Gethsemane- wie in der Selbstmordszene als Verräter charakterisiert. Ausserdem beweist gerade die Szene des Judaskusses von Verona und Saint Maximin, dass sie nicht (auch in der Spätzeit nicht) zum Bestand der Passionskompositionen gehört hat: Auf dem Sarkophag in Saint Maximin steht

der Judaskuss auf der Schmalseite, während die Vorderseite die Urform der Christus-Petrus—Paulus-Klasse in aller Strenge bewahrt. Auf dem Stadttorsarkophag von Verona steht der Judaskuss der Samariterin am Brunnen gegenüber; hier handelt es sich also um gar keinen Passionszyklus, sondern um die gelegentliche Übernahme einer Einzelszene. Auf dem zweizonigen Riefelsarkophag endlich steht der Judaskuss inmitten von Christusszenen, die sämtlich dem theodosianischen Kanon angehören; es sind der Jakobsbrunnen, die Begegnung mit Zachäus und die Schlüsselübergabe. Daraus ergibt sich das Resultat: Die Judasszene ist auf Sarkophagen nicht heimisch gewesen, sondern ist in einzelnen Werkstätten gelegentlich übernommen; sie stammt also aus einem Zyklus, dessen Ursprung anderswo zu suchen ist; wie dieser ausgesehen hat, wissen wir durch die untere Zone des Sarkophags von Servanne, denn hier hat der Judaskuss seinen organischen Platz zwischen der Ölbergscene und der Gefangennahme.

Es liegt nahe anzunehmen, dass der Passionszyklus von Servanne Beziehungen zu einem Passionszyklus des IV. Jahrhunderts haben muss, der in einer Miniaturen- bzw. Kleinkunst-Tradition wurzelt. Indem wir diese Beziehungen aufzudecken versuchen, wird es zugleich gelingen, einerseits einer altchristlichen Passion auf die Spur zu kommen, die sich grundsätzlich von all dem unterscheidet, was in den Sarkophag-Werkstätten an Passionsdarstellungen geschaffen wurde. Zugleich ist damit die Frage gestellt, wieweit der Zyklus von Servanne vollständig ist.

Die *Gethsemaneszene* zeigt den auf dem Berge stehenden Christus zwischen zwei symmetrisch gruppierten, schlafenden Jüngern und zwei stehenden. Es ist eine Fassung, die in Varianten innerhalb der altchristlichen Kunst noch zweimal vorkommt: 1. auf der um 370 gearbeiteten Lipsanothek von Brescia (Abb. 72), 2. auf einem der dem VI. Jahrhundert angehörigen Langhausmosaiken in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Abb. 74). Beide Darstellungen stehen wie die von Servanne in zyklischem Zusammenhang und setzen eine lange Tradition voraus. Christus ist in den drei Gethsemane-Fassungen leicht variiert: auf der Lipsanothek hat er die Hand gesenkt, in der Servanner Fassung erhebt er die Rechte; in Ravenna ist er der Betende. Das Gemeinsame der drei Gethsemanebilder ist aber, dass Christus jugendlich und stehend gegeben wird. Dadurch ist gesichert, dass es sich um ein einheitliches Vorbild handeln muss, besonders wenn man diese Fassung von Gethsemane der des Codex Rossanensis gegenüberstellt, wo Christus unter dem nächtlichen Sternenhimmel fast schon im Sinne des Mittelalters auf den Knien liegend den Todeskampf im Garten kämpft.²⁰⁶ Die Dreiergruppe Christi und der beiden schlafenden Jünger ist auf dem Sarkophag von Servanne und dem ravennatischen Mosaik nahezu identisch, so dass man die Urfassung des Themas mit Sicherheit in die theodosianische Zeit zurückverlegen kann. Nun ist die älteste Fassung, nämlich die von Brescia, ganz sicher nicht die Urfassung, sondern eine Abkürzung, woraus sich der Schluss ergibt, dass die Gethsemaneszene des Sarkophags von Servanne die Urfassung am treuesten bewahrt hat und dass diese Urfassung schon vor 370 dagewesen sein muss.

Auch in der Zyklusfolge stimmt die Komposition von Servanne mit dem ravennatischen Mosaikzyklus überein. Die Szenen haben die Reihenfolge: Gethsemane — Judaskuss — Gefangennahme. Der Gethsemane-Abschnitt des Passionszyklus muss also bereits im IV. Jahrhundert sehr detailliert gewesen sein. Zwischen Judaskuss und Gefangennahme hat zudem noch eine weitere Szene gestanden, die auf der Lipsanothek, auf der bekanntlich eine enge Auswahl getroffen ist und beispielsweise der Judaskuss fehlt, in aller Ausführlichkeit erhalten ist: *Christus vor*

den mit Fackeln und Schilden bewaffnet *Kriegsknechten*; ²⁰⁷ gemeint ist der Augenblick der Frage: Wen suchet ihr? Im IV. Jahrhundert haben mithin nicht weniger als vier Darstellungen um das nächtliche Geschehen im Garten Gethsemane existiert:

1. das Gebet Christi (bzw. die Rückkehr zu den Aposteln),
2. Christus und die Kriegsknechte,
3. der Judaskuss,
4. die Gefangenschaft.

Damit ist gesagt, dass weder der Zyklus von Servanne noch der Elfenbein-Zyklus der Lipsanothek vollständig sind. In Servanne folgt sofort die Pilatusszene. Aus den Werken der Kleinkunst lässt sich indes die Szenenfolge der Zwischenstation, also die nächtlichen Geschehnisse um Hannas und Kaiphas genau rekonstruieren. Von diesen enthält der ravnatische Mosaikzyklus folgende Szenen: *Christus vor Kaiphas*; Christus, Petrus die Verleugnung ansagend; die Verleugnung Petri vor der Magd. Inwieweit gehen diese Szenen auf das IV. Jahrhundert zurück?

Seit konstantinischer Zeit gibt es auf Fries- und Säulensarkophagen als erste Szene der Petrustrilogie eine Komposition, die gewöhnlich als *Verleugnungsansage* angesehen wird: Christus und Petrus sind in einem Gespräch um einen Baum gruppiert, zwischen ihnen steht der Hahn. ²⁰⁸ Schon Wilpert hat indes erkannt, dass es sich hierbei weniger um die Ansage der Verleugnung als vielmehr um die *confirmatio* («Bete für deine Brüder»!) handelt. Im Rahmen des Wunderthemas und angesichts der Tatsache, dass diese Hahnszene den Anfang der grossen Quellwundererzählung ist, verbietet sich eine andere Deutung von selbst. Die zum Passionszyklus gehörige Form der Verleugnungsansage ist anders: Wie in Ravenna steht der Hahn auf einer grossen Säule oder auf einem Pilaster. ²⁰⁹ Gerade diese Fassung aber kommt auf den genannten Fries- und Säulensarkophagen nie vor. Sie ist indes um 350 in der Plastik feststellbar, und zwar im Umkreis der Passionssarkophage: Auf dem östlich beeinflussten Lateransarkophag Nr. 174 ²¹⁰ erscheint zum erstenmal die Fassung, die später auf dem ravnatischen Passionszyklus vorkommt. Bezeichnenderweise steht die Verleugnungsansage auf Lat. 174 nicht auf der Front, sondern auf einer Schmalseite. Wir haben hier also eine ähnliche Verhaltensweise wie in der Werkstatt des Passionssarkophages in Saint Maximin: Für Schmalseiten übernehmen die Passionssarkophage in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts ab und an Passionsdarstellungen, die nicht zum Kanon gehören, sondern aus anderer Quelle stammen; Lat. 174 ist das älteste Beispiel dafür. Dadurch legt sich die Vermutung nahe, dass der Ursprung des Zyklus im östlichen Griechenland gesucht werden muss.

Auch die nächtliche *Vorführung Christi* vor die Hohenpriester *Kaiphas* und *Hannas* ist durch die Lipsanothek für das IV. Jahrhundert gesichert. ²¹¹ Wie im ravnatischen Mosaikzyklus ist auch auf der Lipsanothek die *Verleugnung Petri vor der Magd* in diesen Zusammenhang gestellt. ²¹² Letztere ist nach dem Schema der Verleugnungsansage von Lat. 174 gebildet. Es ist aber auch aus nicht viel späterer Zeit eine realistisch-dramatischere Fassung der Verleugnung Petri erhalten: auf einem der um 425 entstandenen Londoner Passionstäfelchen. ²¹³ Petrus sitzt am dreifüssigen Kohlenbecken; hinter ihm steht die fragende Magd und der Hahn auf einer Konsole. Es ist die eindringlichste altchristliche Petruszene, zumal sie mit dem Kreuzweg Christi und der Handwaschung des Pilatus in einen eigenwilligen Kompositionszusammenhang gesetzt ist.

Aus dem Abschnitt zwischen der Pilatusszene und dem Kreuzestod haben ebenfalls im IV. Jahrhundert eine Reihe von Passionsszenen existiert. Der *Weg nach Golgatha*, der auf dem ravnatischen Mosaikzyklus der Pilatusszene folgt, ²¹⁴

ist schon auf der im Jahre 431 gearbeiteten Holztür von S. Sabina,²¹⁵ auf der sich die Verleugnung und das Kaiphasgericht ebenfalls finden, mit der Handwaschung des Pilatus in eine Komposition zusammengezogen. Der gefesselte Christus wird abgeführt; ihm folgt *Simon von Kyrene* mit dem Kreuz. Zehn Jahre vorher zeigen die Londoner Passionstafelchen eine Variante dieser Komposition: Pilatus wäscht seine Hand in Unschuld, während Christus, sein Kreuz schulternd, von einem Soldaten zur Schädelstätte abgeführt wird.²¹⁶ Die Szene lässt sich indes bis in konstantinische Zeit zurückverfolgen. Bereits auf dem Sarkophag Lat. 171 findet sich die Kreuztragung des Simon von Kyrene (Abb. 1). Da das Vorbild der Lipsanotek älter ist als die Ausführung (370), so könnte sich die Übernahme der um 340 entstandenen Kreuztragung des Simon auf Lat. 171 aus einem solchen Zyklus erklären. Aus dem gleichen Umkreis hat diese Werkstatt die sogenannte *Dornenkrönung* genommen. Diese Theorie würde im übrigen erklären, warum ein Sarkophagtypus wie Lat. 171 keinerlei Schule gemacht hat: die Haltung der Sarkophagkomposition ist grundsätzlich symbolisch; historische Zyklen werden abgelehnt und in der Folgezeit nur auf Schmalseiten zugelassen. Auf alle Fälle ist gesichert, dass es im historischen Passionszyklus des IV. Jahrhunderts im Abschnitt des Pilatusgerichts vier Szenen gegeben hat:

1. die Vorführung Christi vor Pilatus und die Handwaschung,
2. die Dornenkrönung (Lorbeerbekrönung),
3. den Kreuzweg Christi,
4. die Kreuztragung des Simon von Kyrene.

Der Zyklus von Servanne lässt auf das Pilatusgericht gleich die Erscheinungen folgen, so dass sich eine deutliche Zweiteilung der Gesamtkomposition ergibt: Die vier Szenen der linken Seite behandeln die Passion von Gethsemane bis Pilatus; drei Szenen der rechten Seite behandeln das Erdenwallen Christi nach der Auferstehung bis zur Himmelfahrt. In die letztere Reihe ist zwischen der Szene des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt der *Selbstmord des Judas* dargestellt. Er steht hier am falschen Platz, wogegen der ravenatische Zyklus, der aus der Erzählung von Judas' Ende nicht die Erhängung, sondern das Zurücktragen der dreissig Silberlinge schildert, die Szene organisch zwischen Kaiphas und Pilatus eingliedert.²¹⁷ Im IV. Jahrhundert ist die Erhängung des Judas auf der Lipsanotek (Abb. 76) dargestellt, aber ausserhalb des Zyklus auf einem Pfosten der Rückseite. Die eindrucksvollste plastische Fassung ist auf einer der Platten des Londoner Kästchens erhalten: der am Baum hängende Judas ist mit dem gekreuzigten Christus in ein Bild zusammengefasst; unter dem Baum rollen aus dem Beutel die dreissig Silberlinge.²¹⁸ Ein Unikum in dem Zyklus von Servanne ist die Szene insofern, als Judas hier das Doppelgesicht trägt.

Der Höhepunkt der Passion wäre nach Massgabe der mittelalterlichen Zyklen die *Kreuzigung Christi*. Sie fehlt im Zyklus von Servanne sowohl wie auf dem ravenatischen Zyklus. In der Sarkophagskulptur des IV. Jahrhunderts verbot sich angesichts der eindeutigen victoria-Idee eine Darstellung der Kreuzigung von selbst; das Triumphsymbol der *crux invicta* hat mit der Kruzifixus-Ikonographie nicht das Geringste zu tun. Die Frage ist, ob es eine Kreuzigung im ältesten historischen Passionszyklus gegeben hat. Bei der Detaillierung der ältesten Passionszyklen wäre die Frage an sich zu bejahen. Aber es gibt kein Monument des IV. Jahrhunderts, auf dem die Kreuzigung Christi dargestellt ist. Die ältesten Kreuzigungsbilder gehören dem frühen V. Jahrhundert an. Es sind die Kreuzigung (mit Johannes und Maria) auf dem Londoner Passionskästchen, das etwa um 425 zu datieren ist,

und die Kreuzigung der Holztür von S. Sabina aus dem Jahre 431.²¹⁹ Da indes die Wurzeln beider Zyklen, wie wir sahen, tief ins IV. Jahrhundert herunter reichen, so ist es höchstwahrscheinlich, dass die Kreuzigung Christi zum Urbestand des ältesten historischen Passionszyklus gehört hat.

Auf dem Zyklus von Servanne ist die *Erscheinung Christi vor den Frauen* als erste Szene nach dem Tode dargestellt. Die Art, wie die Frauen die Hände zu Christus emporstrecken, hat ihre nächste Parallele auf der Holztür zu S. Sabina (Abb. 79), nur dass im Zyklus von Servanne drei Frauen, und zwar kniend, dargestellt sind. Im Hintergrund der Szene befindet sich auf dem Sarkophag ein zentraler Kuppelbau, den irrtümlicherweise der Zeichner als Vestatempel bezeichnet hat. In Wirklichkeit handelt es sich um die *Darstellung des Grabes Christi*, das von zwei Soldaten bewacht wird. Das leere Grab pflegt in der theodosianischen Elfenbeinplastik (z. B. auf dem Diptychon der Sammlung Trivulzio in Mailand²²⁰ und auf dem Münchener Elfenbein, Abb. 75), sowie in der späteren Mosaikkunst — auch im ravenatischen Zyklus²²¹ — stets in der Form der konstantinischen Grabrotunde in Jerusalem dargestellt zu werden. Im Umkreis des leeren Grabes ist es in der altchristlichen Kunst zu drei Kompositionen gekommen:

1. die Grabeswächter, eine Komposition, die uns schon auf dem Säulensarkophag in Fermo²²² begegnete, also dem ausgesprochenen IV. Jahrhundert angehört (ohne Rotunde), wogegen dann im Zyklus von Servanne die Rotundenkomposition erscheint;

2. die zwei Frauen, die (nach Matthäus 27, 61) gegen das Grab sitzen; eine Komposition auf einem der Londoner Elfenbeintäfelchen (Abb. 77), die zu den stillsten und eindringlichsten der altchristlichen Kunst gehören; in ihr ist die Karfreitag-Abend- und Ostermorgen-Stimmung seltsam verwoben.

3. die Frauen am Grabe (Ostersonntag); eine Komposition, die auf dem Münchener Elfenbein (Abb. 75) mit der Himmelfahrt verknüpft ist, aber auf dem Elfenbein der Sammlung Trivulzio in selbständiger Komposition vorliegt. Beide Fassungen werden mit Recht gegen 400 angesetzt.

Auf dem Sarkophag von Servanne ist mit der Komposition des leeren Grabes die *Erscheinung Christi vor den Frauen* verbunden. Eine ähnliche Komposition ist auf der Holztür von S. Sabina erhalten (Abb. 79). Von den *Erscheinungen Christi vor den Aposteln* ist dann im Zyklus von Servanne eine sehr fragmentierte Zentralkomposition erhalten, die den erhöhten Christus zwischen je zwei Aposteln zeigt. Soweit der sehr schlechte Erhaltungszustand dieser Szene ein Urteil zulässt, hat sie ihre nächste Parallele in der Darstellung des ungläubigen *Thomas* auf dem Londoner Passionskästchen (Abb. 78). Diese Szene scheint von allen Erscheinungen im IV. und im frühen V. Jahrhundert die beliebteste gewesen zu sein; wahrscheinlich ist auch die betreffende Szene der Holztür von S. Sabina²²³ so zu deuten, der freilich eine ganz andere Ikonographie zugrunde liegt. Einmal ist die Darstellung des ungläubigen Thomas in der theodosianischen Renaissance auch in die Sarkophagskulptur eingedrungen. Sie findet sich auf der fragmentierten Nebenseite eines ravenatischen Sarkophags im Museum von Ravenna (Abb. 80).²²⁴ Ob die übrigen Erscheinungen, die im ravenatischen Mosaikzyklus dargestellt sind,²²⁵ auch schon zum Bestand des historischen Urzyklus gehört haben, muss zweifelhaft bleiben. Die Emmausszene ist auf Sarkophagen und auf der Holztür von S. Sabina oft vermutet worden, mit Sicherheit aber bis heute in der Skulptur des IV. Jahrhunderts nicht belegt.²²⁶

Die Schlusszene des Zyklus von Servanne ist die *Himmelfahrt Christi*, die

sich als eine ausführlichere Fassung des Münchener Elfenbeins (Abb. 75) erweist :²²⁷ die Form des Berges, die Schreitbewegung Christi, die Hand Gottes, der auf sein Antlitz fallende Apostel und der hockende Apostel mit der Staunen ausdrückenden Handbewegung sind in beiden Kompositionen identisch. Auf dem Sarkophag von Servanne sind ausserdem noch drei Apostel hinzugefügt. Wenn man mit dieser Komposition die nur eine Generation spätere Fassung an der Holztür von S. Sabina²²⁸ vergleicht, so leuchtet ohne weiteres ein, dass auf dem Sarkophag von Servanne das gleiche Vorbild kopiert ist wie auf dem Münchener Elfenbein.

Als Ergebnis lässt sich nach dieser Analyse feststellen, dass dem Passionszyklus von Servanne ein älterer historischer Zyklus zugrundeliegt, der auf die Sarkophagskulptur nur selten herübergewirkt, dafür aber in der Kleinkunst ein intensives Dasein geführt hat. Diesem Passionszyklus haben nach dem heutigen Materialbefund folgende Szenen angehört :

1. Das Gebet Christi am Ölberg.
2. Christus und die Kriegsknechte in Gethsemane.
3. Der Judaskuss.
4. Die Gefangenschaft Christi.
5. Die Ansage der Verleugnung.
6. Christus vor den Hohenpriestern (bzw. vor Kaiphas).
7. Petri Verleugnung vor der Magd.
8. Die Vorführung Christi vor Pilatus (und Handwaschung).
9. Der Selbstmord des Judas.
10. Die Dornenkrönung (Lorbeerbekränzung) Christi.
11. Der Kreuzweg Christi.
12. Die Kreuztragung des Simon von Kyrene.
13. Die Kreuzigung Christi :
 - a) zwischen den beiden Schächern (431),
 - b) mit Maria und Johannes (425).
14. Das leere Grab (die Grabeswächter).
15. Die beiden Frauen gegen das Grab sitzend (Matth. 27, 61) (425).
16. Die Frauen am Grabe (Ostersonntag).
17. Die Erscheinung vor den Aposteln (431).
18. Der Gang nach Emmaus (431—?).
19. Die ungläubige Thomas.
20. Die Himmelfahrt Christi.²²⁹

Über das Alter des Zyklus ergaben sich uns folgende Anhaltspunkte : 1. Im frühen V. Jahrhundert sind sämtliche Szenen in der Plastik belegt. — 2. Durch einen Vergleich des Zyklus von Servanne mit den zeitgenössischen Elfenbeinen ergibt sich, dass der Zyklus bis auf wenige Szenen, deren Existenz indes postuliert werden muss, um 400 da ist. — 3. Ein Vergleich zwischen dem Zyklus von Servanne und der Lipsanothek beweist, dass der Passionszyklus um 370 schon in sekundärer Gestalt vorliegt, dass seine Grundform also älter sein muss. — 4. Die gelegentliche Übernahme von Einzelszenen dieses Zyklus in die Darstellungen der Passions-sarkophage Lat. 171 und Lat. 174 beweist, dass ein historischer Passionszyklus schon zwischen 340 und 350 in der Plastik bekannt ist. — 5. Da es sich aus der Szenenfolge ergibt, dass der historische Passionszyklus letztlich eine Bibelillustration ist, d. h. dass er das Leiden Christi in der historischen Abfolge von Gethsemane bis zur Himmelfahrt auf Grund des Bibeltextes illustrieren will, so ist vorauszusetzen, dass vor der Übernahme in die Kleinkunst ein malerischer Zyklus existiert

hat, der für Bibeln und Kirchenwände benutzt wurde. — 6. Die zufällig entdeckte Malerei der Frauen am Grabe in der christlichen Kapelle zu Dura-Europos lässt vermuten, dass solche Passionsdarstellungen zumindest im Osten weit ins III. Jahrhundert hinaufreichen.²³⁰

Es hat also spätestens um die Mitte des IV. Jahrhunderts in der altchristlichen Plastik zwei grundverschiedene Richtungen gegeben, die beide zum Ziel die Passion Christi hatten und die beide den Passions-Christus in jugendlich-bartlosem Typus darstellten. Die eine Richtung ist die des historischen Zyklus, die grundsätzlich nur die Passion Christi kennt. Die andere steht unter der Idee der *crux invicta* und hat jene Themen vom Tode Christi, Petri und Pauli geschaffen, die zu untersuchen der Inhalt dieser Arbeit gewesen ist. Die erste Richtung geht auf Miniaturen zurück und ist für uns im IV. Jahrhundert im wesentlichen durch die Elfenbeinkunst fassbar. Die zweite Richtung ist ganz auf die Sarkophagwerkstätten beschränkt. Während die erste Richtung die Passion in der Abfolge des Bibeltextes schildert, hat die zweite keine biblische Grundlage, sondern gestaltet die Kompositionen nach Ideen. Im grossen und ganzen laufen im IV. Jahrhundert beide Richtungen nebeneinander her, ohne sich zu kreuzen. Ein Einfluss des historischen Zyklus auf die Hauptwerkstätten der Sarkophage ist sehr selten, der Einfluss der Sarkophagkompositionen auf die Passionszyklen der Elfenbeine überhaupt nicht nachweisbar. In der Geschichte der Passionssarkophage ist es indes bisweilen zu Berührungen beider Richtungen gekommen, deren Geschichte sich etwa so darstellt:

1. Auf dem ältesten Passionssarkophag Lat. 171 (Abb. 1), der um 340 gearbeitet ist, liegt der Versuch vor, das Leiden Christi ausschliesslich und zyklisch zu gestalten; ähnlich erklären sich die ausführlichen historischen Pilatusszenen auf den zweizonigen Clipeussarkophagen (Abb. 37—39), die wir in Gegensatz zur späteren Handwaschung der Passionssarkophage gestellt haben. In diesen Fällen liegt in den allerersten Anfängen der Passionssarkophage eine Beeinflussung von seiten des historischen Passionszyklus vor, und zwar sind die Szenen des Pilatusgerichtes, der Dornenkrönung und des Kreuzwegs des Simon von Kyrene von da übernommen. Dieser Pilatus-Zyklus ist ja in der späteren Elfenbeinplastik noch mit Sicherheit festzustellen. Die Sarkophagwerkstätten haben indes die Idee der *crux invicta* und der *militia Christi* als die für ihre Kompositionen verbindliche angesehen. So kommt es, dass in der Zeit des schönen Stiles Szenen des historischen Zyklus auf Fronten von Sarkophagen nie mehr vorkommen. Es bildet sich ein Christus—Petrus—Paulus-Kanon heraus, der jede Verbindung mit dem historischen Passionszyklus unmöglich macht.

2. Auf Lat. 174 ist um 350 ein vereinzelter Versuch unternommen, die Szene der Verleugnungsansage zu übernehmen, und zwar nicht für die Front, sondern für die Schmalseite. Das hat zunächst keine Schule gemacht; aber in theodosianischer Zeit wurde das anders. Das hängt damit zusammen, dass in dieser Zeit die Kleinkunst, besonders das Elfenbein, einen neuen Aufschwung nahm, und zwar ist eines der beliebtesten Themen die Passion Christi gewesen, wogegen das Martyrium des Petrus und Paulus in Elfenbeinwerkstätten nicht nachweisbar ist. Im Zuge des grossen allgemeinen Szenenzuwachses werden auf Schmalseiten von Sarkophagen der Judaskuss und das Gespräch Christi mit Soldaten übernommen. Zu irgendwelchen Zyklen ist es dabei jedoch nicht gekommen. Die Wahl der Szenen bleibt meist zufällig.

3. Dann aber wird auf dem Servanner Sarkophag im Zuge der Tendenz, Christus auch in der Passion stärker herauszustellen als die Apostel, der historische

Zyklus von der Kleinkunst einfach übernommen. Dabei war es selbstverständlich, dass für einen solchen Sarkophag wieder die Friesstruktur gewählt wurde wie bei allen historischen Reliefs. Die theodosianische Plastik hat neben dem bekannten Gesicht (es ist die Zeit der repräsentativen Andachtsbilder und Stadttorsarkophage) noch ein weniger bekanntes: sie hat in den Durchzugs- und Bethesda-Sarkophagen sozusagen den Typus eines christlich-historischen Reliefs geschaffen. In diese Strömung ist der Passionszyklus von Servanne einzugliedern, der mit einer grossen Cäsar das Leiden Christi von Gethsemane bis Pilatus und das Erdenwallen des Auferstandenen von Ostern bis zur Himmelfahrt schildert. Es ist kein Zufall, dass der Sarkophag in Gallien geschaffen wurde. Hier erklären sich die östlichen Einflüsse am ehesten. Der Sarkophag von Servanne steht ausserhalb der grossen Passions-sarkophage. Er ist vielmehr eine Fortsetzung der Tradition der Friessarkophage.

So stehen am Anfang und am Ende der sogenannten Passionssarkophage zwei singuläre Exemplare: Lat. 171 und der Sarkophag von Servanne. Auf ersterem hat ein römischer Künstler die älteste Passion Christi gestaltet mit Hilfe eines Musterbuchs, das einen historischen Zyklus enthielt. Sein Werk blieb vereinzelt. Die Entwicklung des Passionssarkophages entfernte sich sofort vom historischen Zyklus und liess nur gelegentliche Einwirkungen zu. Am Ende aber gestaltete ein gallischer Meister, der nichts von der Tradition der Passionssarkophage wusste, das Leiden Christi in einem Zyklus von Gethsemane bis zur Himmelfahrt. Am Ende der Entwicklung stehen sich zwei diametral entgegengesetzte Typen von Passionssarkophagen gegenüber. Beides sind Christus-Sarkophage. Der eine verkörpert die Idee des neuen Gesetzes in der *traditio legis* und in symbolischen Christusszenen der Handwaschung und der Fusswaschung. Der andere erzählt naiv nach Art der Kleinmeister das Ende des Lebens Christi und seinen Gang zum Himmel. Auf dem ersten wird der himmlische Imperator in seiner göttlichen Allmacht gezeigt, auf dem zweiten der Abschied Jesu von der Erde. Damit ist das Passionsthema auf Sarkophagen zu Ende. Es enthüllen sich zuletzt noch einmal die beiden Richtungen des IV. Jahrhunderts. Die eine hatte zum *maiestas*-Bild, die andere zum historischen Relief geführt. Die eine fand ihre Fortsetzung in den *maiestas*-Kompositionen kirchlicher Apsiden, in denen von Passionen nichts, aber von der *victoria et gloria* Christi alles zu spüren ist. Die andere blieb ihrem Thema treu und erweiterte es; ihr Ort sind die Elfenbeine, die Silbergeräte, die Holztüren, die Evangelienbücher und die Längswände der Basiliken. Aus ihr entstand der Passionszyklus des Mittelalters.*

Berlin.

Friedrich Gerke.



* Für die ungarische Übersetzung habe ich Fräulein Palma Nadler zu danken.

ANMERKUNGEN.

¹ H. von Campenhausen, Die Passionssarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises (Marburger Jahrb. f. Kunstw. V 1929 S. 1 ff.).

² M. Lawrence, Columnar Sarcophagi in the Latin West. Ateliers, Chronology, Style (Art Bull. 1932 S. 103 ff.).

³ M. Lawrence a. O. S. 106 Anm. 24.

⁴ Das Exemplar I dieser Klasse (Abb. 3) gehört der Christus—Petrus—Paulus-Klasse an; vgl. Kap. III dieser Arbeit; das Exemplar 2 (jetzt bei Wilpert, Sarcophagi — im folgenden immer WS. abgekürzt — Taf. 33, 3) ist ebenfalls ein Spätemplum der Christus—Petrus—Paulus-Klasse.

⁵ Ich habe nachgewiesen, dass die in Abb. 4 dieser Arbeit beigegebene Urkomposition des Bassusarkophages diesen in den Zusammenhang der Christus—Petrus—Paulus-Klasse stellt; vgl. F. Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus, Berlin 1936 S. 15 ff. und Kap. III. dieser Arbeit; dort auch über das Verhältnis von Lat. 174 und Bassusarkophag.

⁶ Über Lat. 171 (Abb. 1—2) vgl. Kap. II; das zweite Exemplar (jetzt WS. Taf. 151, 1) gehört dem Kreis der Stadtsarkophag zu.

⁷ WS. Taf. 146, 2; Abb. 10.

⁸ WS. Taf. 16, 3; Abb. 11; vgl. Kap. IV.

⁹ Vgl. Abb. 8—11 und Kap. IV.

¹⁰ a. O. S. 106 u. 184 (Atelier I).

¹¹ Darüber vgl. mein Kap. III u. Abb. 3—7.

¹² Vgl. Kap. IV u. Abb. 8—11.

¹³ a. O. Tab. II; heute unbrauchbar.

¹⁴ Vgl. O. Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi S. 25 f.; Lat. 171 ist in der Tat der älteste Passionssarkophag (vgl. Kap. II); nur bildet er nicht, wie Künstele (Ikonographie I S. 500), Reil (Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu S. 24 ff.) und Wulff (Altchristliche und byzantinische Kunst I S. 113) annehmen, den Urtypus; vgl. dazu auch Kap. VIII über die beiden Passionsströmungen des IV. Jahrhunderts. Der gemeinsame Fehler aller dieser Ableitungsversuche ist das Bestreben, eine einheitliche Urform zu suchen, statt mit der Mannigfaltigkeit von Werkstattprogrammen zu rechnen.

¹⁵ Freilich erkennt sie nicht das Entwicklungsgesetz (vgl. unser Kap. V), das dieser Klasse zugrundeliegt. Sonst hätte sie ihr Atelier I, das sie in Fig. 1—8 zusammenstellt, umgekehrt anordnen müssen: die typologisch älteste Gruppe sind die Sarkophag Fig. 7, 8; aus ihr, die allein auf vorthodosianischen Voraussetzungen ruht, geht die 2. Gruppe hervor (Fig. 5, 6), während die Sarkophag Fig. 1, 2 die Endentwicklung darstellen; vgl. meine Tabelle am Schluss von Kap. V.

¹⁶ WS. Taf. 91.

¹⁷ WS. Taf. 195, 4.

¹⁸ WS. Taf. 148, 1.

¹⁹ WS. Taf. 217, 5 (Abb. 38).

²⁰ Vgl. die Pilatusköpfe Abb. 37 u. 39.

²¹ Vgl. WS. Taf. 96, 218, 1, 129, 2, 218, 2, 128, 2; die beiden frühkonstantinischen sind bekanntlich Lat. 104 (WS. Taf. 96) und Lat. 184 (WS. Taf. 128, 2).

²² Vgl. Abb. 37—39.

²³ Eine Entwicklung dieses Stils, an der Entwicklung des Christustypus charakterisiert, gebe ich in meinem Buche «Christus in der spätantiken Plastik» Kap. II (miraculum Domini); vgl. dort auch die Christusszenen und -köpfe Abb. 30—42.

²⁴ Gesamtansicht des Sarkophages: WS. Taf. 196, 1; vgl. auch die Danielszene auf dem in der Werkstatt des Brudersarkophags gearbeiteten Deckel im Lateranmuseum Nr. 136 (WS. Taf. 197, 4).

²⁵ Abb. 40—43.

²⁶ Soldaten der Leibwache des Pilatus: Abb. 37, 38, 49; Pelzmützensoldaten: Abb. 48, 52, 53.

²⁷ So auf einem Friessarkophag in S. Sebastiano (WS. Taf. 186, 1), dessen Christustypus (vgl. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik Abb. 36) der des Brudersarkophags (ebenda Abb. 34) ist. Da die Kain- und Abelszene auf Passionssarkophagen zum eisernen Bestand der Petrus—Paulus-Klasse gehört (Abb. 8, 9) und andererseits auf dem Exemplar in S. Sebastiano der sonst für die Pilatusszene charakteristische Zinnenturm vorkommt, so muss vorausgesetzt werden, dass die Abelszene schon auf Friessarkophagen Symbol des Kreuzestodes Christi ist und wie die Abrahamszene im Kompositionszusammenhang mit dem Pilatusgericht vorgekommen sein muss, woraus allein sich die Übernahme des Turmes erklären würde.

²⁸ WS. 148, 1.

²⁹ Vgl. Anm. 27.

³⁰ Lat. 174 (Abb. 16) und der Passionssarkophag in Marseille (Abb. 11) sind die einzigen siebenbüschigen Passionssarkophag.

³¹ Eine noch etwas frühere Fassung des Pilatus-themas, die sich durch den Verzicht auf den Bohrer bei der Haarbehandlung und durch den negativen Faltenstil als konstantinisch erweist, ist auf einem kleinen Fragment im Coemeterium des Damasus gefunden und befindet sich jetzt im Museum von S. Callisto (WS. Taf. 137, 4); da am gleichen Ort auch das Fragment eines behelmten, sitzenden Soldaten gefunden ist, so wird man hier einen Passionssarkophag zu vermuten haben, der noch älter ist als Lat. 171, der bisher als das älteste Exemplar angesehen werden musste.

³² Darüber vgl. Gerke, Christus Kap. II, Abb. 16—29, 44, 45.

³³ Gerke a. O. Kap. III; Christus puer: Abb. 30—42; schöner Christus: Abb. 46—52.

³⁴ WS. Taf. 116, 3; es handelt sich um eine Gruppe von einem sitzenden und zwei stehenden Soldaten ohne jede Andeutung einer Örtlichkeit.

³⁵ Gerke, Bassus Abb. 6.

³⁶ Vgl. die Kombination von Handwaschung und Kreuzweg Christi auf dem Londoner Passions-tafelchen (Gerke, Christus Abb. 92) und auf der Holztür von S. Sabina (Wiegand, Das altchristliche Holzportal an der Kirche der heiligen Sabina Taf. 8); vielleicht hat ein solcher Zyklus schon im frühen IV. Jahrhundert existiert, von dem dann Lat. 171 beeinflusst sein könnte; darüber vgl. Kap. VIII.

³⁷ Zur corona vitae vgl. Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 187 ff.; zur Vorstellung des Christus imperator: Tert. de exhort. 12 und de fuga 10; zur Dornenkrönung: Clemens Alexandrinus *paidag.* 2 cap. 8; zur militia Christi allgemein: Harnack, Militia Christi 1905 und zur militia in der Kunst: Gerke, Christus Kap. II Anm. 9 u. 16.

³⁸ M. Ihm, *Damasi epigrammata*, Leipzig 1895 Nr. 23.

³⁹ WS. Taf. 299, 1–4. Das Monogramm ist hier ✱ während für alle westlichen Formen ✠ ausnahmslos vorkommt. Dazu stimmt, dass auf dem Istanbuler Sarkophag auf den Schmalseiten nicht die römische crux invicta, sondern das einfache lateinische Kreuz dargestellt ist; vgl. darüber im Text weiter unten.

⁴⁰ Lactantius, *de mortibus persecutorum* 44, 5–6.

⁴¹ Die Idee der crux invicta ist so römisch, dass man heute die These O. Schönewolfs (a. O. S. 35), die Passionssarkophage seien ursprünglich in Gallien entstanden, weil das Triumphkreuz orientalische Einflüsse (!) zeige, gar nicht mehr begreift; vgl. Campenhausen a. O. S. 12 Anm. 45 u. Anm. 135.

⁴² A. Alföldi, *Hoc signo victor eris*. Beiträge zur Geschichte der Bekehrung Konstantins des Grossen (Antike und Christentum, Ergänzungsband I 1939 S. 1–18).

⁴³ So übereinstimmend auch Schönewolf (a. O.) und v. Campenhausen (a. O. S. 13 ff. u. 42).

⁴⁴ Alföldi a. O. S. 2 f., 6, 10, 11 f. Eusebius, *vita Const.* I, 31. 37.

⁴⁵ *Vita Const.* I, 31; O. Schönewolf a. O. S. 10 f., 21 f.; Campenhausen a. O. S. 13 ff.; zur Entstehungsgeschichte jetzt Alföldi a. O. S. 9 f.

⁴⁶ O. Schönewolf (a. O. S. 21 f.) hat auch die Soldaten unter dem Kreuz mit der Darstellung der Kreuzstandarte auf konstantinischen Münzen (Maurice, *Numismatique constantinienne* II. Taf. VI 26) in Verbindung gebracht. Die Tatsache, dass 50 der auserlesensten Leute der kaiserlichen Wache als Wächter der christlichen Kreuzstandarte bestimmt waren, hat sicher die Münzprägung beeinflusst, die das labarum zwischen zwei römischen Soldaten zeigt; dadurch ist es zu erklären, dass in der Komposition der crux invicta Soldaten er-

scheinen, die immer dann, wenn es sich um ein Huldigungsbild handelt (vgl. Kap. VII), stehend dargestellt werden. Auf die veraltete Kontroverse, ob es sich bei dem Triumphkreuz um ein Kreuzigungs-, Grabes- oder Auferstehungsbild handele, braucht heute nicht mehr eingegangen zu werden; vgl. dazu die Hinweise auf die ältere Literatur bei Campenhausen a. O. S. 15 u. 42.

⁴⁷ Origenes, in *Judic. hom.* 9; Alföldi a. O. S. 9. Tert. de patientia 14; de corona 11; Gerke, Christus Kap. III Anm. 16.

⁴⁸ Tert. apolog. 37: «...si non apud istam disciplinam magis occidi liceret quam occidere»; vgl. das «vincere mortem» bei Damasus (Ihm a. O. Nr. 2 u. 27).

⁴⁹ Vgl. dazu die Deutung, die L'Orange dem konstantinischen Medaillonzyklus gibt (Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens S. 169–183). Die Idee der victoria perpetua und des Kaisers als victor omnium gentium setzt sich gradlinig in der hier zu behandelnden victoria- und Christussymbolik fort; vgl. auch Alföldi in den Römischen Mitteilungen 1934 S. 97 ff. «Der Hintergrund, vor dem sich dieser Wandel (scil. vom Kaiser auf Christus) vollzieht, ist die Metamorphose der gesamten antiken Welt, der Aufgang einer neuen Sonne, der Aufstieg des sol iustitiae über den sol invictus» (L'Orange a. O. S. 181).

⁵⁰ Ihm a. O. Nr. 2; von Damasus auf Paulus bezogen.

⁵¹ WS. Taf. 217, 7; fehlt bei Campenhausen.

⁵² F. Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus; ich setze voraus, dass durch die Kreuzung zweier Sarkophagtypen die obere Zone ihre ursprüngliche Komposition verloren hat, dass sie aber leicht durch eine Vertauschung der Paulus- und Abrahamische wiederherzustellen ist. Die von Stuhlfauth dagegen geäußerte These (Zeitschr. f. Kirchengesch. 1937 S. 635 ff.), dass die Symbolik nicht in den Horizontal-, sondern in den Vertikalbeziehungen zu suchen sei, ist deswegen nicht angängig, weil sich — wie die Ausführungen Stuhlfauths am besten zeigen — beim gegenwärtigen Zustande der Komposition solche Beziehungen beim besten Willen nicht finden lassen, wogegen ich gerade nachweise, dass nach Herstellung der Urkomposition sich die erwünschte Beziehung zwischen der oberen und der unteren Zone erst in aller Deutlichkeit ergibt.

⁵³ WS. Taf. 283; bei Campenhausen noch nicht vorhanden.

⁵⁴ Mit Nr. 4 zusammen von M. Lawrence (a. O. Abb. 7 u. 8) dem I. Atelier zugeordnet, dem nach ihrer Meinung auch alle von uns in Abb. 12–15 abgebildeten Sarkophage angehören sollen; man muss der Verfasserin schon den Vorwurf machen, den sie selbst gegen Campenhausen erhebt: ihr Atelier I ist so ein kunterbuntes Stilgemenge, wie es in einer antiken Werkstatt selbst in der Spätzeit unmöglich ist; vor allem bleibt sie den Beweis dafür schuldig, dass alle diese Passionssarkophage in Gallien gearbeitet sein sollen.

Durch die neuen Funde von S. Sebastiano ist eine grosse römische Werkstatt fassbar geworden, so dass man die alte Gallienthese Schönewolfs wirklich nicht wieder aufnehmen sollte.

⁵⁵ Skizze von Rulmann bei Le Blant, Gaule S. 113; Campenhausen a. O. Abb. 11, nach Lawrence a. O. Anm. 24 nicht aus Narbonne, sondern Nîmes (?).

⁵⁶ WS. Taf. 20, 5; von Campenhausen irrtümlich als Christus—Paulus-Zyklus angesehen; Zeichnung des ganzen Sarkophags bei Garrucci 331, 2.

⁵⁷ Von Lawrence (American Journal of Arch. 1928 S. 57) als mittelalterliche Kopie angesehen und einem Nachfolger des Benedetto Antellami zugewiesen; die Form des Vortragekreuzes ist in der Tat nicht altchristlich, aber die theodosianische Formensprache klingt doch überraschend gut nach (vgl. zu dem Problem: Riv. di arch. crist. 1935 S. 163 Anm. 1).

⁵⁸ Gerke, Bassus Abb. 8.

⁵⁹ Gerke, Bassus Abb. 9.

⁶⁰ Zum Begriff bei Ambrosius von Mailand und Damasus vgl. Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 176 f. Anm. 42, S. 190 ff.; dazu Riv. di arch. crist. 1935 S. 135 u. S. 136 Anm. 2.

⁶¹ Ihm a. O. Nr. 2.

⁶² Hier steht er zweimal im Zentrum (WS. Taf. 212, 2 u. 235, 7), fünfmal als Eckszene, besonders auf zweizonigen Sarkophagen (WS. Taf. 215, 7; 157, 1; 92; 218, 2; 205, 4), fünfmal im Rahmen anderer Szenen (WS. Taf. 151, 2; 148, 1; 225, 3; vgl. Garrucci 402, 1 u. 348, 1), dazu einige Male auf Deckeln (WS. Taf. 225, 1; 235, 6). Im Passionszusammenhang findet sich der Einzug dagegen anfangs nicht; auch auf dem Bassus-sarkophag bleibt seine Beziehung zur Passion indirekt. Erst in theodosianischer Zeit ist auf dem erwähnten Passionsarkophag des Stadttorstiles (WS. Taf. 151, 1) der Einzug, der auf theodosianischen Bethesda-Sarkophagen sehr beliebt war, in die Passion Christi mit einbezogen.

⁶³ Über das tetrarchische Thronbild Christi vgl. Zeitschr. f. Kircheng. 1935 S. 18 ff.

⁶⁴ Zum Begriff und zur Literatur vgl. Gerke, Christus Kap. IV, besonders Anm. 68.

⁶⁵ Kinch, L'arc de triomphe de Salonique Taf. 6.

⁶⁶ Zu diesem Christustypus vgl. die neuen Detailaufnahmen bei Gerke, Christus Abb. 49, 51—55; vgl. auch Abb. 56—59.

⁶⁷ H. v. Schönebeck in den Röm. Mitt. 1936 S. 326 f. u. S. 326 Anm. 3.

⁶⁸ Auch die Statuette des Guten Hirten im Lateranmuseum (WS. Taf. 52, 1) und die Christusstatuette im Thermenmuseum (Gerke, Christus Abb. 56—59) gehören in diese Monumentengruppe.

⁶⁹ Schönebeck a. O.; Detailaufnahmen des Prinzessarkophags in Gerke, Köpfe altchristlicher Plastik Taf. 54, 55.

⁷⁰ Es ist mir gelungen, aus drei gallischen Fragmenten in Narbonne und Lyon einen Sarkophag mit der Huldigung der zwölf Apostel

vor dem Thron Christi auf der Weltkugel zu rekonstruieren (Veröffentlichung demnächst in Zeitschr. f. Kunstgesch.).

⁷¹ Der Werkstattzusammenhang ist zuerst von O. Thulin in den Röm. Mitt. 1929 S. 201 ff. erkannt; dann hat auch M. Lawrence (a. O. Fig. 42) den Peruginer Sarkophag der gleichen Werkstatt zugeschrieben (Atelier VI). Im übrigen enthält das Atelier, wie es sich M. Lawrence vorstellt, so verschiedene Sarkophage wie Lat. 174, Lat. 171, den Wundersarkophag von Leiden (Fig. 41), der noch am ehesten Beziehungen zur Bassuswerkstatt hat, und ein schönes Fragment im Camposanto Teutonico (WS. Taf. 31, 5), das von einem Sarkophag stammt, der im Typus Lat. 138 und dem Aegidius-Sarkophag ähnelte.

⁷² Neue Detailaufnahme: Gerke, Christus Abb. 65.

⁷³ Gerke, Christus Abb. 64; vgl. die Wandlungen dieses bärtigen Christustypus ebendort Abb. 60—64, 69—71, 73—74; dazu a. O. Kap. IV.

⁷⁴ Gerke, a. O. Abb. 60 ff.

⁷⁵ Gerke, a. O. Abb. 69—74.

⁷⁶ WS. Taf. 150, 2.

⁷⁷ Dafür spricht auch die unerklärte Szene der anderen Schmalseite, die den sitzenden Christus mit Soldaten zeigt (Campenhausen a. O. Abb. 13).

⁷⁸ Campenhausen a. O. Abb. 11.

⁷⁹ Eine Zusammenstellung aller Exemplare des bohrlösen Stiles (vgl. auch Abb. 5, 13, 14, 23, 27, 68) bei Gerke, Christus Kap. III Anm. 52.

⁸⁰ Vgl. Anm. 57.

⁸¹ M. Lawrence, City-gate Sarcophagi (Art Bulletin 1927 S. 1—45. Nächstverwandte Christusköpfe bei Gerke, Christus Abb. 71, 74, 66.

⁸² Ein Säulenfragment in S. Sebastiano hat Wilpert nach Lat. 106 rekonstruiert (WS. Taf. 137, 1); zu den späten Varianten der Paulusszene vgl. noch Abb. 10 u. 11.

⁸³ Gerke a. O. Kap. III, besonders Anm. 55; vgl. ebenda Anm. 50.

⁸⁴ WS. Taf. 20, 6 = WS. Taf. 295, 1 (hier durch neue Bruchstücke ergänzt).

⁸⁵ Ein ähnlicher Sarkophag ist in zwei Fragmenten in Arles erhalten (WS. Taf. 20, 4), dessen Christustypus indes kaum mehr zu identifizieren ist. Gesamtansicht des Probussarkophags: WS. Taf. 35; M. Lawrence, Columnar Sarcophagi Fig. 44—45; in Mailand befindet sich eine Kopie des Probus-Sarkophags (Lawrence a. O. Fig. 46).

⁸⁶ Apt: WS. Taf. 37, 1; Avignon: WS. Taf. 37, 5; Arles: WS. Taf. 37, 4.

⁸⁷ Eine genaue Analyse der Sarkophage mit der Darstellung der basilica caelestis bei Gerke, Riv. di arch. crist. 1935 S. 136 ff.

⁸⁸ Eusebius hist. eccl. 9, 9, 10 bezeichnet das erlösende Zeichen, das sich laut Inschrift auf einer Konstantinsstatue in Rom befunden hat, die den Sieg über Maxentius dokumentieren sollte, als τοῦ σωτηρίου τρόπου (von Rufinus als vexillum dominicae crucis übersetzt); vgl. die Begriffe

νικητικὸν τροπαιον (vita Const. I, 37), νικητοῦς σταυρός (vita Const. I, 41) und σταυροῦ τροπαιον (vita Const. I, 28) für das christliche Feldzeichen des Kaisers; dazu Alföldi a. O. S. 7 f.

⁸⁹ a. O. S. 7–11.

⁹⁰ Alföldi a. O. Taf. 2, 2.

⁹¹ Vgl. Anm. 88; Alföldi a. O. S. 11.

^{91a} WS. Taf. 33, 3; von Campenhausen als Christus—Paulus-Zyklus angesehen; er sieht im Martyrium des Paulus eine Steinigung und in dem Gespräch Christi mit Petrus eine unsichere Szene aus dem Leben des Paulus (Plautilla?). Zur Werkstatt vgl. Anm. 120. Der siebennische Passions-sarkophag in Marseille (WS. Taf. 16, 3) ist nächstverwandt.

^{91b} WS. Taf. 34, 2. Über die Abhängigkeit des Marseiller Exemplares von der Rückseite des Mailänder Sarkophags vgl. Gerke, Riv. di arch. crist. 1935 S. 143 ff. Abb. 7–8.

⁹² Die Begriffe «militēs» und «sacramentum» schon bei Tertullian, ad mart. 3, de patientia 14, de corona 11.

⁹³ Nach Origenes (hom. in Jesu nave 6, 11, 50) nennt Christus «princeps militiae»; nach Tertullian ist Christus «imperator» (de exhort. 12; de fuga 10), nach Cyprian «imperator et rex» (ep. 31, 4; 15, 1).

⁹⁴ Vgl. für viele Beispiele den jetzt von L'Orange (a. O. Abb. 58) veröffentlichten qualitätvollen Löwenjagdsarkophag in S. Elpidio, Colleggiata; dazu seine Ausführungen über sol invictus a. O. S. 162 ff. und Symbolae Osloenses 14, 1935.

⁹⁵ WS. Taf. 142, 2; kunstgeschichtliche Einordnung: Gerke, Petrus und Paulus (Riv. di arch. crist. 1933 S. 307 ff.); bei v. Campenhausen noch nicht vorhanden.

⁹⁶ WS. Taf. 137, 2, 3; wegen des ausgezeichneten Faltenstiles (vgl. besonders das Paulusfragment) mit Sicherheit der Werkstatt zuzuschreiben, die den Baumsarkophag (WS. Taf. 142, 2) hervorgebracht hat; aus der Stellung des Schergen links von Paulus und aus der Haltung und Richtung des Petrus ergibt sich die Notwendigkeit, die Szenen in der Art von WS. Taf. 142, 1–3 zu komponieren, so dass ein Petrus—Paulus-Sarkophag zu rekonstruieren ist, auf dem Petri Gefangenschaft links, die Hinrichtung Pauli rechts vom Zentrum gestanden hat.

⁹⁷ WS. Taf. 142, 3; Campenhausen a. O. Zyklus VI Nr. 4 Abb. 23; eine kunstgeschichtliche Einordnung auf Grund eines Vergleichs mit dem theodosianischen Jagdsarkophag unternahm Dibelius (Röm. Quart. 1910 S. 90 ff.), dem übrigens schon damals die richtige Zeitbestimmung des sogenannten Dreihirten-Sarkophags im Lateranmuseum (theodosianisch) gelang; vgl. dazu M. Lawrence, Columnar Sarcophagi S. 154 Nr. 72, denen Beschreibung (westliche Werkstatt, die ein östliches Vorbild imitiert) mit ihrer eigenen Angabe, Lat. 164 habe Beziehungen zu Lat. 138, konkurriert; dass in Wahrheit beide Sarkophage römisch sind, aber durch mindestens eine Generation getrennt,

erweist sich durch eine blosse Gegenüberstellung der Kopftypen (Röm. Quart. 1934 Taf. II 2, 3).

⁹⁸ WS. Taf. 142, 1. Schon Campenhausen (Abb. 22) ahnte den Zusammenhang mit der Petrus—Paulus-Klasse; er wollte allerdings das damals noch unvollständigere Fragment der späteren gallischen Gruppe zuordnen.

⁹⁹ F. Gerke, Petrus und Paulus. Zwei bedeutende Köpfe im Museum von S. Sebastiano (Riv. di arch. crist. 1933 S. 307 ff.).

¹⁰⁰ Vgl. Anm. 96.

¹⁰¹ Röm. Quart. 1910 S. 90 ff.; vgl. Anm. 97.

¹⁰² Vgl. diesen schrägen, nach oben führenden Mantelsaum auf den Grossaufnahmen von Christusgestalten theodosianischer Plastik bei Gerke, Christus Abb. 67, 70–72 und gewisse Vorstufen auf Abb. 61 u. 37 (Beispiele des schönen Stiles); vgl. damit die frühere Saumbildung des Palliums Christi ebendort Abb. 20, 21.

¹⁰³ M. Lawrence hat den Adler zur Datierung benutzen wollen; vgl. dazu meine Kritik in Röm. Quart. 1934 S. 30 Anm. 32.

¹⁰⁴ Abwegig ist die Deutung der Hiobscene als historische Leidensszene (Schönewolf a. O. S. 25), aber auch Campenhausens Ansicht (a. O. S. 36), als sei in Hiob Christus im Leiden gemeint. Mittel- und Eckszenen sind vielmehr als Einheit zu betrachten, nämlich als symbolische «Fassung» des Petrus- und Paulustodes. Dagegen wäre darauf hinzuweisen, dass der heilige Chrysostomos das Opfer Pauli und sein Heldentum mit dem Leiden Hiobs (und mit dem Opfer Isaaks) vergleicht und es auch dem Opfer Abels gegenüberstellt (in der I. Rede auf Paulus).

¹⁰⁵ WS. Taf. 28, 3. Um die Qualität dieses Hauptwerkes der Bassuswerkstatt ins rechte Licht zu setzen, veröffentliche ich in meinen «Köpfen altchristlicher Plastik» Abb. 46–49 erstmalig eine Reihe von charakteristischen Köpfen dieses bislang fast unbeachtet gebliebenen Sarkophags.

¹⁰⁶ Vgl. die chronologisch geordneten Petrusköpfe bei Gerke, Köpfe altchristlicher Plastik Abb. 9, 15, 23, 27, 29.

¹⁰⁷ Abb. 53; vgl. Gerke a. O. Abb. 23 u. 29.

¹⁰⁸ Die Bohrlöcher an den Schläfen (Gerke, Bassus Abb. 24) zeigen, dass der Kopf ursprünglich den ornamental Bohrlöcherkranz des Kopfes von Lat. 164 gehabt hat.

¹⁰⁹ Zur Sache vgl. A. v. Harnack, Militia Christi; ferner Gerke, Christus Kap. III Anm. 16.

¹¹⁰ Ihm a. O. Nr. 2.

¹¹¹ Ihm a. O. Nr. 26; eine ausgezeichnete Analyse bei E. Schäfer, Die Bedeutung der Epigramme des Papstes Damasus I. für die Geschichte der Heiligenverehrung (Rom 1932) S. 17 ff. Zur Sache vgl. noch H. Lietzmann, Petrus und Paulus; zum Petrus—Paulus-Kult des IV. Jahrh. und zu seiner Wirkung auf die Kunst vgl. J. Ficker, Die Darstellung der Apostel; G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten.

¹¹² Dalton, Catalogue of early Christian Anti-

quities in the British Museum Taf. 29, 636; vgl. Garr. *Vetri ornati* Taf. XII Nr. 1–6; Taf. XIII Nr. 1; Taf. XV Nr. 3; von diesem Typus sind auch die Heiligenbekrönungen der Goldgläser abhängig (Garr. a. O. Taf. XX Nr. 3; Taf. XXIII Nr. 8, 9); endlich auch die christliche *iunctio dextrarum*: Dalton a. O. Taf. 28, 613; Garr. a. O. Taf. XXVII Nr. 4; Taf. XXIX Nr. 1–3. Eine chronologische Aufarbeitung des Goldgläsermaterials, an der die Schule Moreys, wie man hört, seit mehr als einem Jahrzehnt arbeitet, wäre dringend notwendig. Da das vatikanische Material wegen der amerikanischen Arbeiten bis auf weiteres fotografisch nicht ausgewertet werden kann, so ist es leider kaum möglich, diesen so wichtigen Zweig altchristlicher Kleinkunst in das allgemeine Bild frühchristlichen Kunstschaffens wirklich fruchtbar einzuarbeiten. Es sei hier die herzliche Bitte ausgesprochen, das Material nach Möglichkeit in absehbarer Zeit der Wissenschaft zugänglich zu machen.

¹¹³ Vgl., dass auch in der Literatur die Apostelfürsten wegen ihres Christustodes «doctores» und «magistri» martyrum genannt wurden; Riv. di arch. crist. 1935 S. 136 Anm. 2.

¹¹⁴ Ihm a. O. Nr. 2.

¹¹⁵ WS. Taf. 146, 2; Campenhausen setzt noch zwei Sarkophage voraus (a. O. Abb. 20, 21).

¹¹⁶ Die Schlüsselübergabe ist in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts gar nicht belegt, kommt dagegen auf christologisch-petrinischen Fries- und Säulensarkophagen der zweiten Jahrhunderthälfte und auf Deckeln der gleichen Zeit vor; vgl. den theodosianischen Friessarkophag in S. Pietro in Vincoli (WS. Taf. 114, 4), den theodosianischen Friessarkophag mit Paradiesberg in Saint Maximin (WS. Taf. 39, 2), den Säulensarkophag in den Vatikanischen Grotten, der der bohrlösen Stilrichtung gegen 400 zugehört (WS. Taf. 39, 1) und den Baumsarkophag in Arles (WS. Taf. 26, 2), dazu den späten Deckel in Saint Victor in Marseille (WS. Taf. 120, 1); nach dem heutigen Materialbefund scheint das früheste Vorkommen auf dem Säulensarkophag im Rijksmuseum zu Leiden zu sein (Lawrence a. O. Fig. 41).

¹¹⁷ So auf dem Sarkophag in Saint Maximin: WS. Taf. 145, 7; Detailaufnahmen bei Gerke, Christus Abb. 66, 67; vgl. die Statistik von Campenhausen a. O. S. 11.

¹¹⁸ WS. Taf. 151, 1.

¹¹⁹ WS. Taf. 150, 2.

¹²⁰ WS. Taf. 16, 3; er stammt aus der Werkstatt des Marseiller Christus—Petrus—Paulus-Sarkophags (WS. Taf. 33, 3), was sich schon aus der Übereinstimmung der Aposteltypen ergibt; vgl. die ähnliche Absetzung der Haarkalotten, die dreizipflige Tunika der Soldaten und den negativen Faltenstil, ferner die Eigenart der Ikonographie. Das Fragment eines Marseiller Stadttorsarkophags (WS. Taf. 154, 2) gehört in die gleiche Stilrichtung, ferner das Fragment eines Säulensarkophags

(WS. Taf. 108, 7), das indes um einen Grad weniger provinziell ist. Der Sarkophag mit dem agnus Dei auf dem Paradiesberg, der sich in Saint Victor befindet (WS. Taf. 8, 3), ist schon wegen seiner ikonographischen Verwandtschaft mit dem siebennischigen Passionssarkophag dieser engeren Gruppe anzuschließen, deren Ausläufer im V. Jahrhundert der Säulensarkophag mit Akklamationsthema im Musée Borély (WS. Taf. 17, 2) sein dürfte. Auch der Sarkophag mit mittlerem Medaillonthron in der Krypta von Saint Victor (WS. Taf. 43, 4) gehört der Marseiller Werkstatt des frühen V. Jahrhunderts an. Das älteste Exemplar dieser Gruppe ist m. E. der Konzilsarkophag von Marseille (WS. Taf. 34, 2; vgl. Anm. 91b), auf dem zugleich die besterhaltenen und schönsten Petrus- und Paulusköpfe des Marseiller Typus zu finden sind, die sich von den römischen Apostelköpfen (Abb. 56–58, 61) sehr unterscheiden und am ehesten noch denen von Lat. 164 (Abb. 59, 60) verwandt sind. Vom Marseiller Exemplar ist der Marseiller Christus—Petrus—Paulus-Sarkophag (WS. Taf. 33, 3) direkt beeinflusst (vgl. Anm. 91b); in seiner Nachfolge steht dann der sieben-nischige Marseiller Passionssarkophag (Abb. 11). — Deutlich von dieser Gruppe abzuheben ist eine Werkstatt in Marseille, aus der drei besonders schöne Pilastersarkophage erhalten sind (WS. Taf. 27, 6; 246, 5; 244, 1). Der früheste Marseiller Sarkophag ist ein geriefelter Petrus—Mose-Sarkophag im Musée Borély (WS. Taf. 98, 3).

¹²¹ Vgl. zur Geschichte der *crux invicta* Kap. VII dieser Arbeit.

¹²² Vgl. neuerdings J. Quasten in der Dölger-Festschrift S. 220 ff. Taf. 6.

¹²³ WS. Taf. 8, 3; vgl. Anm. 120.

¹²⁴ Das dreinischige maiestas-Thema hat indes in der Christus—Petrus-Klasse nie zur Siebennischigkeit geführt. In dieser Beziehung ist Lat. 174 (Abb. 16) die einzige Parallele des Marseiller Passionssarkophages.

¹²⁵ Campenhausen a. O. Zyklus II Nr. 1–4 (Abb. 5–8). Hinzuzufügen ist ein Exemplar, das Wilpert auf Grund des Nimeser Sarkophages (Abb. 12) in S. Sebastiano aus Fragmenten rekonstruiert hat (WS. Taf. 16, 1); nach diesem Funde gibt es nunmehr keine Passionssarkophag-Klasse mehr, die nicht in S. Sebastiano vertreten wäre. Lawrence a. O. Atelier I; vgl. Anm. 15.

¹²⁶ WS. Taf. 16, 1.

¹²⁷ Vgl. Gerke, Christus Abb. 71 u. 70 und die nächsten stilistischen Parallelen a. O. Abb. 72 u. 74.

¹²⁸ Schöne Detailaufnahme bei v. Schönebeck, Der Mailänder Stadttorsarkophag Abb. 33; die Aufnahme zeigt übrigens gut den Paulustypus, der mit dem Marseiller Typus verwandt ist (vgl. Anm. 120).

¹²⁹ Detailaufnahme: Gerke, Christus Abb. 74.

¹³⁰ WS. Taf. 217, 6; Campenhausen a. O. Abb. 2. Das schöne Bruchstück im Camposanto,

das die Gefangenschaft Christi zeigt (WS. Taf. 137, 7) wird seit Wittig (Die altchristlichen Skulpturen des deutschen Camposanto zu Rom Nr. 52 S. 96 ff.) gern der Bassuswerkstatt zugeschrieben (vgl. Campenhausen a. O. S. 12 f. u. S. 28). Für die Zugehörigkeit zu einem zweizonigen Säulensarkophag sprechen lediglich das niedrige Format der Figuren und die grosse Reliefhöhe. Das Fragment ist ein typisches Beispiel theodosianischer Plastik (vgl. zum Mantelsaum Christi bei Gerke, Christus Abb. 70) und hat mit der Bassuswerkstatt gar nichts zu tun.

¹³¹ M. Lawrence hat aus der statistischen Tatsache, dass solche bossenhaft ausgeführten Sarkophage mehr in Rom als anderswo vorkommen, den Schluss gezogen, es handle sich hier um Importstücke aus Gallien, das ihr auch wegen der angeblich rein orientalischen Fusswaschung des Petrus als Herkunftsland in Frage zu kommen scheint; zum Werkstattproblem dieser Gruppe vgl. Gerke, Christus Kap. III Anm. 52.

¹³² Das Fragment in S. Sebastiano (Abb. 43) zeigt im Gegensatz zu Abb. 40 den neuen Typus in Komposition und Stil; vgl. auch die strenge Formgebung des camillus-Kopfes (Abb. 46) im Gegensatz zum ältesten camillus-Kopf (Abb. 45).

¹³³ WS. Taf. 151, 1.

¹³⁴ Campenhausen a. O. Abb. 14, 15; über den Sonderfall des zweizonigen Friessarkophags von Servanne vgl. Kap. VIII.

¹³⁵ Das Fragment vom Coemeterium des Damasus (WS. Taf. 137, 4) zeigt die Köpfe des Pilatus und seines Assessors ohne Pupillenbohrung; auch dadurch erweist sich die konstantinische Provenienz des Stückes.

¹³⁶ WS. Taf. 116, 3.

¹³⁷ Vgl. Gerke, Bassus Abb. 6, 8, 9, 20–22.

¹³⁸ M. Lawrence (a. O. Fig. 59 S. 149 ff.) bemerkt richtig, dass der Arleser Dioskuren-Sarkophag eine Kopie des viernischen heidnischen Säulensarkophages aus dem III. Jahrhundert, der sich in Tipasa befindet (a. O. Fig. 58), ist; deswegen, und weil der Sarkophag bei heidnischem Thema auf der Front auf den Nebenseiten die Szenen der Brot- und Fischsegnung und der Kathedra Petri zeigt, datiert sie ihn «no later than the early part of the fourth century». Ein Vergleich des Kopftypus (Abb. 51) mit einem Soldatenkopf des Bassussarkophages (Abb. 50) genügt indes, von der theodosianischen Basisornamentik ganz abgesehen, um die Unhaltbarkeit dieser Datierung zu erweisen. Der Bassussarkophag ist das Datum post für den Arleser Hochzeitssarkophag, der übrigens mit dem Arleser Jagdsarkophag werkstattverwandt ist und etwas früher ansetzen sein dürfte als der theodosianische Jagdsarkophag im Konservatorenpalast zu Rom (vgl. den Kopf Abb. 47); der Arleser Hochzeitssarkophag ist also etwa 370/80 entstanden.

¹³⁹ Es ist ein glückliches Zusammentreffen in der Geschichte der altchristlichen Kunst, dass die

Entstehung des Passionsthemas gerade in die Zeit des schönen Stiles fällt, die man als den ersten christlichen Humanismus bezeichnen kann. Es ist eine Zeit der Höchstwertung heldischen Menschentums und menschlicher Schönheit; vgl., wie Chrysostomos in seinen Paulusreden den Apostel einen geistigen Löwen nennt, dessen Heldenmut (Löwenmut) preiswürdiger sei als der eines Abel und eines Hiob; Chrysostomos nennt Paulus den Bannerträger Christi und stimmt ein Loblied über Mund und Herz, Hände und Augen und die Schönheit und geistige Grösse seiner Seele an; Paulus ist nach ihm preiswürdiger als die Engel und sein Glanz herrlicher als die Würde eines Konsuls. Ich habe in meinen «Altchristlichen Köpfen» die Höchstleistungen dieser humanistisch gerichteten christlichen Kunst durch Detailaufnahmen von Köpfen zu illustrieren versucht (a. O. Abb. 39–55).

¹⁴⁰ Gerke, Köpfe Abb. 27.

¹⁴¹ Riv. di arch. crist. 1933 S. 307 ff.

¹⁴² So auf dem Gorgonius-Sarkophag; von Schönebeck a. O. Abb. 33.

¹⁴³ Marseille: WS. Taf. 34, 2; 16, 3; 33, 3; vgl. Anm. 120. — Arles: unsere Abb. 10. — Valence: WS. Taf. 142, 1.

¹⁴⁴ Zur Entstehung und Entwicklung des Christus puer vgl. Gerke, Christus Kap. II, Abb. 30–42; der Christus puer auf Friessarkophagen ist immer ohne Pupillenbohrung.

¹⁴⁵ Zur Entstehung und Chronologie des Jahreszeiten-Christus vgl. Gerke a. O. Abb. 16–29.

¹⁴⁶ Gerke a. O. Abb. 17.

¹⁴⁷ Gerke a. O. Abb. 46–59.

¹⁴⁸ Gerke a. O. Abb. 65–68.

¹⁴⁹ Die Wächter der Kreuzstandarte auf konstantinischen Münzen sind dagegen immer stehend dargestellt; vgl. Anm. 46.

¹⁵⁰ Zur besonderen Form dieses Christus vgl. Gerke, Christus Abb. 53–59.

¹⁵¹ Vgl. diesen Christustyp mit den «*χρόμαι γυναικάλ*», wie Epiphanius (Panarion haer. 80, 6, 6), die Frisur nennt, mit den Typen bei Gerke, Christus Abb. 60–64, 69–71, 73–74.

¹⁵² Detailaufnahmen der traditio legis bei Gerke a. O. Abb. 61 (S. Sebastiano); Abb. 70 (Mailand); Abb. 71 (Arles); Abb. 74 (Vatikan).

¹⁵³ WS. Taf. 33, 3; vgl. Anm. 91a.

¹⁵⁴ Vgl. Anm. 111.

¹⁵⁵ Ihm a. O. Nr. 26; vgl. Anm. 111.

¹⁵⁶ Vgl. z. B. im Codex Rossanensis (ed. Muñoz) Taf. 5.

¹⁵⁷ Vgl. dazu die Deutung der Fusswaschung in Ambrosius, de mysteriis, am Schluss von cap. 6.

¹⁵⁸ WS. Taf. 151, 1.

¹⁵⁹ Vgl. den Säulensarkophag in Saint Maximin (WS. Taf. 145, 7).

¹⁶⁰ Art Bull. 1932 S. 112 Atelier Gaul II — Star and Wreath.

¹⁶¹ Arles: WS. Taf. 11, 4; Lawrence a. O. Nr. 90. — Manosque: WS. Taf. 192, 6; Lawrence Nr. 94.

¹⁶² Lat. 169 A (WS. Taf. 238, 6); Vaison (WS. Taf. 240, 2).

¹⁶³ Ihm a. O. Nr. 26.

¹⁶⁴ Vgl. bei Damasus «merere Christi triumphos»: Ihm a. O. Nr. 24; «merere coronam»: Ihm a. O. Nr. 49; «merere coronas Christi»: Ihm a. O. Nr. 91 u. 47 (vgl. bei Schäfer a. O. S. 69 Anm. 4). Zur Krönung der Apostel und Märtyrer in Malerei und Plastik des IV. Jhs. und zur Beziehung solcher Kompositionen zu den literarischen Vorstellungen damasianischer Märtyrergedichte vgl. Gerke in Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 187 ff. und in Riv. di arch. crist. 1935 S. 136 ff.

¹⁶⁵ Ihm a. O. Nr. 26; vgl. Nr. 23; 47; 91; zur Vorstellung des Weges zum Himmel vgl. Riv. di arch. crist. S. 136 Anm. 2.

¹⁶⁶ WS. Taf. 239, 2; Lawrence a. O. Nr. 92.

¹⁶⁷ WS. Taf. 192, 6; Lawrence a. O. Nr. 94.

¹⁶⁸ WS. Taf. 239, 1; Lawrence a. O. Nr. 91.

¹⁶⁹ WS. Taf. 238, 3.

¹⁷⁰ WS. Taf. 238, 7; zur Klasse des ungebohrten Stiles der theodosianischen Zeit gehörig; vgl. Gerke, Christus Kap. III Anm. 52.

¹⁷¹ WS. Taf. 238, 6.

¹⁷² WS. Taf. 240, 2.

¹⁷³ WS. Taf. 18, 2.

¹⁷⁴ WS. Taf. 18, 4. Zur Kritik des Stern-Kranz-Ateliers von M. Lawrence ist zu sagen, dass die Verfasserin nur 4 Exemplare dieser Klasse kennt und ihnen 3 Exemplare der von mir sog. Konzils-klassse, deren stilgeschichtliche Einordnung ich in Riv. di arch. crist. 1935. S. 136—148 versuche, anhängt, von welchen das Arleser Exemplar einer ganz anderen Stilrichtung angehört; dem gleichen Atelier weist M. Lawrence dann den Architekturnischen-Sarkophag in Arles (Fig. 18) und sogar den berühmten Baumsarkophag des schönen Stils (Fig. 19—20) zu, an denen man indes (vgl. die Köpfe bei Gerke, Christus Abb. 40—42) trotz der Überarbeitung den vorthodosianischen Charakter deutlich feststellen kann; der Architekturnischen-Sarkophag steht dem Arleser Konzils-Sarkophag sehr nahe, beide aber haben mit der Hauptgruppe der Stern-Kranz-Sarkophage keine Beziehung; das Gleiche gilt für das Arleser Fragment des thronenden Christus, das Lawrence (Fig. 17) dem Stern-Kranz-Atelier zuteilt, während die Beziehungen dazu lediglich in dem allgemeine-theodosianischen Charakter liegen.

¹⁷⁵ WS. Taf. 240, 3.

¹⁷⁶ WS. Taf. 35; vgl. unsere Abb. 33.

¹⁷⁷ Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 186 ff.; vgl. Ihm a. O. Nr. 23 u. 12. Die Apostel und Märtyrer, die Palme oder Kranz errungen haben, werden nach Damasus im Himmel als die «incolae Domini» der «gloria Christi» teilhaftig (Ihm a. O. Nr. 52; 27; 49); sie sind die «comites crucis invictae» (Ihm a. O. Nr. 23); diese Idee der militärischen Gefolgschaft liegt nicht nur den Passions-, sondern auch den hier behandelten Sarkophagen mit der Huldigung vor dem Kreuz

zugrunde; das Thema letzterer könnte man als Heimkehr der militia bezeichnen.

¹⁷⁸ WS. Taf. 18, 5.

¹⁷⁹ WS. Taf. 238, 5.

¹⁸⁰ WS. Taf. 18, 1.

¹⁸¹ WS. Taf. 18, 3.

¹⁸² WS. Taf. 240, 3; vgl. zum Thema auch den fragmentierten Baumsarkophag im Museum von Narbonne (WS. Taf. 45, 2), in dessen Eckfeldern Wunderszenen dargestellt sind, während im dreinschigen Mittelbilde Petrus und Paulus dem jugendlichen Christus ihre Kränze bringen.

¹⁸³ WS. Taf. 33, 2.

¹⁸⁴ Lat. 194: WS. Taf. 251, 3. Im Übrigen vgl. zum Thema der Kranzdarbringung in Malerei und Mosaik sowie in der ravenatischen Plastik: Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorien Kap. VI (crux invicta — corona vitae) in der Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 187 ff.

¹⁸⁵ WS. Taf. 299.

¹⁸⁶ Vgl. dazu das Gegenstück des kranzbringenden Apostelpaares auf dem Narbonner Baumsarkophag (WS. Taf. 45, 2).

¹⁸⁷ WS. Taf. 240, 3.

¹⁸⁸ WS. Taf. 241, 1.

¹⁸⁹ WS. Taf. 238, 4.

¹⁹⁰ Vgl. das Rho-Kreuz in theodosianischer Zeit als Nimbus Christi, in der Hand des Kaisers auf Münzen, in der Hand des Petrus auf dem Sarkophag in Saint Victor zu Marseille (WS. Taf. 43, 4) und in der Hand der Bronzestatuette des Petrus im Kaiser-Friedrich-Museum (Frühbyzantinische Sammlung Abb. 44). Diese Form des Kreuzes ist selbst im frühtheodosianischen Kunstkreis äusserst selten und kaum früher als gegen 400 im Rahmen der Plastik verwendet.

¹⁹¹ WS. Taf. 241, 3.

¹⁹² WS. Taf. 241, 4.

¹⁹³ WS. Taf. 241, 2.

¹⁹⁴ Die Rosen- und Liliensymbolik habe ich in meiner Arbeit über die vorkonstantinischen christlichen Sarkophage (S. 305 Anm. 1) auf cyprianische Vorstellung zurückführen können: rosa (coronae purpureae): de passione; lilia (coronae candidae): meritum (de opere).

¹⁹⁵ Zur Sache vgl. F. Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik (Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1934 S. 160—196).

¹⁹⁶ WS. Taf. 15, 1, 2.

¹⁹⁷ WS. Taf. 220; F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit S. 207—233, Taf. 33—36.

¹⁹⁸ Christus—Petrus-Klasse: WS. Taf. 218, 1; 91; 148, 1. — Gemischte Klasse: WS. Taf. 96; 128, 2; 218, 2; 129, 2; 86, 3; 92; 157, 1. — Alttestamentlich überfremdete Klasse: WS. Taf. 157, 2; 159, 1.

¹⁹⁹ WS. Taf. 195, 4; vgl. Anm. 198.

²⁰⁰ Beispiele: bei Lawrence, City-gate Sarco-phagi Fig. 21, 24, 35.

²⁰¹ Riv. di arch. crist. 1935 S. 123 ff.

- ²⁰² WS. Taf. 151, 1.
- ²⁰³ WS. Taf. 217, 3 (Judaskuss); WS. Taf. 152, 3 (Christus mit zwei Soldaten im Gespräch) die Gesamtansicht des Sarkophags findet sich bei Wilpert auf Taf. 145, 1; Wilpert gibt die Schmal-seite mit Orans (WS. Taf. 217, 1) als Gegenstück des Judaskusses aus, während er das wirkliche Gegenstück auf Taf. 152, 3 als zu einem Sarkophag von Sainte Madeleine gehörig bezeichnet; man muss also im Wilpertschen Corpus den Passions-sarkophag von Saint Maximin in zwei Bänden an drei Stellen suchen. Dies Beispiel zeigt übrigens, wie wenig das Werk ein Corpus im eigentlichen Sinn ist und wie schwierig die Benutzbarkeit dadurch wird; die Monumente sind weder chronologisch noch nach Klassen, auch nicht durchweg nach der Ikonographie geordnet. Ich habe mich daher auf Bitten vieler Fachgenossen entschlossen, ein System der altchristlichen Sarkophage auf Grund der Wilpertschen Abbildungsbände auszuarbeiten, das nach zehnjährigen Vorarbeiten nunmehr hoffentlich in Druck gehen kann und mit dazu dienen wird, die Veröffentlichung Wilperts für wissenschaftliche Zwecke voll auswerten zu können.
- ²⁰⁴ Verona: WS. Taf. 150, 2. — Riefelsarkophag Arles: WS. Taf. 148, 2.
- ²⁰⁵ J. Kollwitz, Die Lipsanothek von Brescia Taf. 1.
- ²⁰⁶ Muñoz, Il Codice purpureo di Rossano, Taf. 8.
- ²⁰⁷ Detailaufnahme bei Gerke, Christus Abb. 86.
- ²⁰⁸ Vgl. für viele Beispiele: WS. Taf. 126, 1; 126, 2; 128, 1; 129, 2; 158, 2; 96.
- ²⁰⁹ Berchem-Clouzot, Mosaïques chrétiennes Abb. 164.
- ²¹⁰ WS. Taf. 121, 3; vgl. im Textb. S. 121, 159, 168, 170 f., 175 f.
- ²¹¹ Gerke, Christus Abb. 87; ich habe in meinem Christusbuch den Versuch gemacht, die ältesten Passionsdarstellungen der Kleinkunst einzeln in Grossaufnahmen vorzulegen (Abb. 85–88, 92–97).
- ²¹² Lipsanothek: Kollwitz a. O. Taf. 1; raven-natisches Mosaik: Berchem-Clouzot a. O. Abb. 165.
- ²¹³ Gerke a. O. Abb. 92.
- ²¹⁴ Berchem-Clouzot a. O. Abb. 168.
- ²¹⁵ Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina Taf. 8.
- ²¹⁶ Gerke a. O. Abb. 92.
- ²¹⁷ Berchem-Clouzot a. O. Abb. 161. Im Codex Rossanensis (ed Muñoz Taf. 13) ist unter dem Pilatusgericht die Erhängung des Judas neben der Rückgabe der dreissig Silberlinge dargestellt.
- ²¹⁸ Gerke, Christus Abb. 94.
- ²¹⁹ London: Gerke a. O. Abb. 94; S. Sabina: Gerke a. O. Abb. 95; zur Charakteristik der ältesten Kreuzigungen vgl. a. O. Kap. III.
- ²²⁰ Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I Abb. 184.
- ²²¹ Berchem-Clouzot a. O. Abb. 169.
- ²²² WS. Taf. 116, 3.
- ²²³ Wiegand a. O. Taf. 6.
- ²²⁴ Dütschke, Ravennatische Studien S. 37 Nr. 40 (404); WS. Taf. 243, 3.
- ²²⁵ Emmaus: Berchem-Clouzot a. O. Abb. 170; Apostel: a. O. Abb. 171.
- ²²⁶ Vgl. Wiegand a. O. S. 77 ff.
- ²²⁷ Vgl. die Grossaufnahme bei Gerke, Christus Abb. 88.
- ²²⁸ Gerke a. O. Abb. 96.
- ²²⁹ Es ist interessant, diesem Zyklus den Mosaik-zyklus in Ravenna gegenüberzustellen, der folgende Szenen umfasst: 1. Abendmahl, 2. Gethsemane, 3. Judaskuss, 4. Gefangenschaft, 5. Christus vor Kaiphas, 6. Ansage der Verleugnung, 7. Verleugnung Petri vor der Magd, 8. Die dreissig Silberlinge, 9. Pilatus, 10. Kreuzweg Christi, 11. Frauen am Grabe, 12. Jünger von Emmaus, 13. Erscheinung vor den Aposteln (Berchem-Clouzot a. O. Abb. 159–171. — Im ältesten Zyklus (Lipsanothek und Londoner Passionstafelchen) ist Christus stets jugendlich-bartlos dargestellt. Im ravennatischen Zyklus ist bekanntlich der Passions-Christus im Gegensatz zum Christus der vita-Szenen immer bärtig. Der Umschwung ist genau aufs Jahr zu fixieren: Während auf den Londoner Passions-tafelchen (425) Christus jugendlich ist, hat der Passionszyklus von S. Sabina (431), der auch in der Ikonographie (Engel!) stark östliche Beeinflussung zeigt, durchweg den bärtigen Christus, wie er dann in syrischen Miniaturen und im Mosaik-zyklus von Ravenna üblich ist. Demgegenüber lässt sich für das IV. Jh. feststellen, dass in Passions-szenen sowohl der Sarkophage wie der Kleinkunst Christus immer nur jugendlich vorkommt.
- ²³⁰ Vgl. den Bericht der Ausgrabung: Preliminary Report of the fifth Season of Work Oct. 31 — March 32 ed. by M. J. Rostovtzeff (mit Aufsätzen von Hopkins und Baur über die christliche Kapelle); vgl. Wulff, Bibliographisch-kritischer Nachtrag Abb. 534.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Tafel I: Die Passionssarkophage im Lateranmuseum Nr. 171 und Nr. 106.

- Abb. 1. Sarkophag mit Darstellungen der Passion Christi. Rom, Lateranmuseum Nr. 171.
- Abb. 2. Ausschnitt aus Abb. 1: «Dornenkrönung» Christi.
- Abb. 3. Fragmentierter theodosianischer Säulensarkophag mit der Passion Christi, Petri und Pauli. Rom, Lateranmuseum Nr. 106.

Tafel II: Die Passionssarkophage der Christus—Petrus—Paulus-Klasse.

- Abb. 4. Obere Zone des Bassussarkophages (ursprüngliche Komposition). Rom, Vatikanische Grotten.
- Abb. 5. Säulensarkophag in einem Mausoleum bei S. Sebastiano, Rom (in situ).
- Abb. 6. Säulensarkophag in der Krypta von Saint Maximin.
- Abb. 7. Friessarkophag in S. Valentino, Rom.

Tafel III: Die Passionssarkophage der Petrus—Paulus-Klasse.

- Abb. 8. Baumsarkophag in Rom, Lateranmuseum Nr. 164.
- Abb. 9. Baumsarkophag im Museum von S. Sebastiano bei Rom.
- Abb. 10. Säulensarkophag, von Wilpert aus Fragmenten in Arles, Musée lapidaire und Avignon, Musée lapidaire zusammengesetzt.
- Abb. 11. Siebennischiger Baumsarkophag in Marseille, Musée Borély.

Tafel IV: Die Passionssarkophage der Christus—Petrus-Klasse.

- Abb. 12. Säulensarkophag in Nîmes, Augustinerkloster.
- Abb. 13. Säulensarkophag in Rom, Lateranmuseum Nr. 151.
- Abb. 14. Säulensarkophag Pius' II. Rom, Vatikanische Grotten.
- Abb. 15. Säulensarkophag in Arles, Musée lapidaire.

Tafel V: Der lateranensische Passionssarkophag Nr. 174 und die übrigen Darstellungen des Christusthrones supra caelum.

- Abb. 16. Siebennischiger Säulensarkophag. Rom, Lateranmuseum Nr. 174.
- Abb. 17. Säulensarkophag mit mittlerem Christus supra caelum. Rom, Museum von S. Sebastiano.
- Abb. 18. Christus von der linken Schmalseite des Lateransarkophags Nr. 174.
- Abb. 19. Christus über dem Caelus thronend. Mittelnische der oberen Zone des Bassussarkophages (Abb. 4).
- Abb. 20. Christus supra caelum. Mittelnische des Aegidius-Sarkophags in Perugia, Aula der Universität.

Tafel VI: Sarkophage mit der Darstellung der victoria Christi:

- Abb. 21. Fragmentierter Säulensarkophag mit dreinischiger traditio legis. Rom, Museum von S. Sebastiano.
- Abb. 22. Stern-Kranz-Sarkophag mit der processio apostolorum ad crucem invictam. Arles, Musée lapidaire.
- Abb. 23. Stern-Kranz-Sarkophag in einem Coemeterium bei S. Sebastiano, Rom (in situ).

Tafel VII/VIII: crux invicta. Christus victor.

- Abb. 24. Mittelfeld eines unvollendeten Riefelsarkophags in der Commodilla-Katakomben bei Rom.
- Abb. 25. Mittelnische des Passionssarkophags im Lateranmuseum Nr. 171 (vgl. Abb. 1).
- Abb. 26. Mittelfeld eines fragmentierten Riefelsarkophags. Rom, Lateranmuseum.

- Abb. 27. Mittelfeld eines geriefelten Akklamationssarkophags in einem Coemeterium bei S. Sebastiano, Rom (in situ).
 Abb. 28. Crux invicta zwischen zwei Aposteln. Schmalseite eines Durchzugssarkophags aus Salona. Split, Museum.
 Abb. 29. Mittelfeld eines geriefelten Eckpilastersarkophags. Valence, Musée lapidaire.
 Abb. 30. Huldigung der Apostel vorm unbesiegtten Kreuz. Mittelstück eines Stern-Kranz-Sarkophags in der Kathedrale von Palermo.
 Abb. 31. Huldigung der Apostel vor dem Kreuz Christi. Schmalseite des sog. Prinzessarsarkophags im Museum von Istanbul.
 Abb. 32. Mittelfeld eines geriefelten Akklamationssarkophags aus Apt.
 Abb. 33. Mittelnische des sog. Probussarkophags. Rom, Museo Petriano.
 Abb. 34. Mittelfeld eines geriefelten Akklamationssarkophags. Avignon, Musée lapidaire.
 Abb. 35. Mittelfeld eines geriefelten Akklamationssarkophags. Arles, Musée lapidaire.

Tafel IX/X: Die Entwicklung der Szene der Handwaschung des Pilatus in der Plastik des 4. Jahrhunderts.

- Abb. 36. Rechtsprechung des Daniel. Ausschnitt von einem Susannensarkophag in Gerona, St. Felix.
 Abb. 37. Handwaschung des Pilatus und Abrahams Opfer. Ausschnitt vom Sarkophag der beiden Brüder. Rom, Lateranmuseum Nr. 183 A (55).
 Abb. 38. Pilatusfragment von einem zweizonigen Friessarkophag. Rom, im Besitz von Mons. Wilpert.
 Abb. 39. Kopf des Pilatus von einem zweizonigen Friessarkophag. Arles, Musée lapidaire.
 Abb. 40. Handwaschung des Pilatus vom Bassussarkophag (vgl. Abb. 4).
 Abb. 41. Kopf des Pilatus vom Bassussarkophag.
 Abb. 42. Pilatusnische vom Arleser Passionssarkophag (vgl. Abb. 15).
 Abb. 43. Fragment einer theodosianischen Pilatusszene. Rom, Museum von S. Sebastiano.

Tafel XI: Camilli und milites (jugendliche Kopftypen auf Passionssarkophagen).

- Abb. 44. Kopf eines jugendlichen Apostels von einem Säulensarkophag im Museum von S. Sebastiano (vgl. Abb. 17).
 Abb. 45. Camillus vom Passionssarkophag im Lateranmuseum Nr. 171 (vgl. Abb. 1).
 Abb. 46. Camillus von einem theodosianischen Pilatusfragment (vgl. Abb. 43).
 Abb. 47. Kopf eines Jägers vom theodosianischen Jagdsarkophag im Konservatorenpalast zu Rom.
 Abb. 48. Kopf eines bekehrten Soldaten von der Quellwunderszene eines Friessarkophags. Arles, Musée lapidaire.
 Abb. 49. Soldat von der Leibwache des Pilatus auf dem lateranensischen Brüdersarkophag (vgl. Abb. 37).
 Abb. 50. Soldat aus der Szene der Gefangenschaft Petri vom Bassussarkophag (vgl. Abb. 4).
 Abb. 51. Kopf des chlamydatus auf einem viernischenigen Säulensarkophag mit doppelter iunctio dextrarum. Arles, Musée lapidaire.

Tafel XII: Petrus und Soldaten: Kompositions- und Stilwandel.

- Abb. 52. Petri Verhaftung von einem spättetrarchischen Friessarkophag. Rom, Lateranmuseum Nr. 161.
 Abb. 53. Petrus und Soldat beim Quellwunder auf dem Brüdersarkophag. Rom, Lateranmuseum Nr. 183 A (55).
 Abb. 54. Petri Gang zum Kreuz von einem Baumsarkophag mit Passionsszenen im Museum von S. Sebastiano (vgl. Abb. 9).
 Abb. 55. Gang Petri zur Richtstätte vom Bassussarkophag (vgl. Abb. 4).

Tafel XIII/XIV: Petrus und Paulus.

- Abb. 56. Petruskopf vom Bassussarkophag (vgl. Abb. 55).
 Abb. 57. Pauluskopf vom Bassussarkophag.
 Abb. 58. Pauluskopf aus der Szene der Hinrichtung von einem Passionssarkophag im Museum von S. Sebastiano (vgl. Abb. 9).

- Abb. 59. Petruskopf vom Passionssarkophag Nr. 164 im Lateranmuseum (vgl. Abb. 8).
 Abb. 60. Pauluskopf vom Passionssarkophag Nr. 164 im Lateranmuseum (vgl. Abb. 8 u. 59).
 Abb. 61. Pauluskopf aus der Szene der traditio legis von einem Säulensarkophag im Museum von S. Sebastiano (vgl. Abb. 21).

Tafel XV/XVI: Christusköpfe von Passionssarkophagen.

- Abb. 62. Christuskopf von einem frühkonstantinischen zweizonigen Friessarkophag. Rom, Lateranmuseum Nr. 104.
 Abb. 63. Christuskopf von der Szene der Gefangeführung des Passionssarkophages Lat. 171 (vgl. Abb. 1).
 Abb. 64. Christuskopf von der Gefangeführung des Bassussarkophages (vgl. Abb. 4).
 Abb. 65. Ausschnitt aus der Nische der Gefangeführung Christi auf dem Dreinischenfragment im Lateranmuseum Nr. 106 (vgl. Abb. 3).
 Abb. 66. Christuskopf von der Caelusszene des Bassussarkophages (vgl. Abb. 19).
 Abb. 67. Kopf des Christus victor aus der Mittelnische des lateranensischen Passionssarkophages Nr. 106 (vgl. Abb. 3).
 Abb. 68. Kopf des bärtigen Christus von der mittleren traditio legis des lateranensischen Passionssarkophages Nr. 151 (vgl. Abb. 13).
 Abb. 69. Kopf des bärtigen Christus von der mittleren traditio legis des Passionssarkophages in Arles, Musée lapidaire (vgl. Abb. 15).

Tafel XVII/XVIII: Zur Herkunft des Passionszyklus auf dem Friessarkophag von Servanne.

- Abb. 70. Untere Zone eines zweizonigen Friessarkophages in Servanne.
 Abb. 71. Zeichnung der gleichen Zone von Peiresc.
 Abb. 72. Christus in Gethsemane vom Deckel der sog. Lipsanothek in Brescia, Museo civico.
 Abb. 73. Der Judaskuß. Rechte Schmalseite des Passionssarkophages in der Krypta von Saint Maximin (vgl. Abb. 6).
 Abb. 74. Gethsemane. Langhausmosaik in der Basilika S. Apollinare nuovo, Ravenna.
 Abb. 75. Die drei Frauen am Grabe und Christi Himmelfahrt. Elfenbein im Nationalmuseum zu München.
 Abb. 76. Selbstmord des Judas vom Deckel der Lipsanothek in Brescia.
 Abb. 77. Das leere Grab. Elfenbeintäfelchen in London, British Museum.
 Abb. 78. Der ungläubige Thomas. Elfenbeintäfelchen in London, British Museum.
 Abb. 79. Christi Erscheinung vor den Frauen. Holzplatte vom Hauptportal der Basilika S. Sabina in Rom.
 Abb. 80. Der ungläubige Thomas. Fragment von einem Sarkophag in Ravenna, Museum.

Schlussembleme des Textes:

- Adler mit Lorbeerkrans im Schnabel; Zwickelfüllung eines siebennischigen Säulensarkophages in Arles, Musée lapidaire (WS. Taf. 32, 3).

HERKUNFT DER FOTOS.

1. Aufnahmen des Verfassers: Abb. 2, 20, 36, 39, 44, 46, 48, 49, 51, 54, 58, 62, 80, Schlussembleme.
2. Aufnahmen des Deutschen Archäol. Instituts Rom: Abb. 1, 40, 41, 45, 47, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 69.
3. Aufnahmen des Pont. Istituto di archeologia cristiana Rom: 5, 9, 17, 21, 23, 24, 27, 38, 43.
4. Nach Wilpert, Sarcophagi: Abb. 7, 10, 12, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 70, 71, 73.
5. Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn: Abb. 72, 76.
6. Staatliche Museen München: Abb. 75.
7. Museum Istanbul: Abb. 31.
8. British Museum London: Abb. 77, 78.
9. Giraudon Paris: Abb. 6, 14, 22, 42, 65, 68.
10. Anderson Rom: Abb. 3, 4, 13, 14, 16, 18, 19, 25, 37, 67, 74.
11. Danesi: Abb. 79.

**SCHAUSPIELERSTATUETTEN
IN DER ANTIKEN TERRAKOTTENSAMMLUNG DES MUSEUMS
DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST.**

Unter den griechisch-römischen Terrakotten gebührt den Schauspielerdarstellungen ein sehr vornehmer Platz. Mit ihrer Hilfe konnte die Bühnenkleidung der in den alten Komödien, den böotischen und unteritalischen derben Possen und campanischen Atellanen auftretenden Schauspielen festgestellt werden. Pollux beschreibt und charakterisiert in seinem «Onomastikon» ausführlich die Bühnenmasken der Schauspieler der neuattischen Komödien, und bietet sehr nützliche Anmerkungen über die alten Komödienmasken (IV. 133. f.), über die Bühnenkleidung enthält jedoch sein nur fragmentarisch erhaltenes Werk keinerlei Angaben. Diese kennen wir eigentlich nur, seitdem die Bühnendarstellungen der Vasenbilder und Wandgemälde einer genauen Prüfung unterzogen wurden, und besonders seitdem man die Denkmäler der Terrakotta-Kleinplastik systematisch gesammelt und bearbeitet wurden.

Kein Zweig der antiken Bildhauerei weist so viele Schauspielerdarstellungen auf, wie die Terrakottenplastik. Doch ist es bemerkenswert, dass diese Koroplasten in ihren Werken viel seltener die tragischen Schauspieler, als die Darsteller der Possen, Komödien und Scherze verewigen.¹ Dies mag vielleicht auch daran liegen, dass die Neigung der Kleinplastik für komische und lächerliche Motive, sowie deren bildhauerische Ausbeutung, mit grösserer Kraft erst am Ende des IV. Jh. v. Chr. beginnt, als auf den griechischen Bühnen die Mode der Tragödien verfällt, während die

Komödie erfolgreich und triumphierend die Gnade des Volkes erobert und sich die beständigen Bühnenfiguren alsbald entwickeln: Typen, welche stets oder meistens dieselbe Menschenart darstellen, wie immer man sie auch in den einzelnen Rollen nennen mag. Diese Darsteller, welche das Publikum bei den Komödienaufführungen immer wieder auf der Bühne sah, erfreuten sich solch einer allgemeinen Beliebtheit, dass es den Koroplasten der Mühe wert schien sich mit deren Modellierung zu versuchen, ja, dieselben später serienweise zu fabrizieren, denn das Publikum erwarb gerne seine Lieblinge auch in verkleinerten Repliken; teils stellte man die Statuetten im Hause auf, teils verschenkte man sie, oder gab sie in die Gräber, wozu offenbar auch das Bewusstsein beitrug, dass die Bühnenspiele aus dem Dionysoskult stammten. Klar ist es, dass die Koroplasten das zu modellierende «Material» fertig von der Bühne bekamen, und den Statuetten kaum aus eigener Erfindungsgabe neue Züge geben konnten. Einerseits waren sie durch das Modell gebunden und durch den Umstand, dass das Publikum dieselben kannte und liebte, anderseits war nur dann auf einen Absatz zu rechnen, wenn die Käufer in den Statuetten ihre Lieblinge erkannten. Diese Tatsache hebt den bühnengeschichtlichen Wert dieser kleinen Statuetten, da alles dafür spricht, dass wir in denselben tatsächlich die Darsteller der Bühnenspiele in ihrer ursprünglichen Gestalt vor uns sehen, so, wie sie vor so vielen Jahrhunderten auf der Bühne agierten und spielten.

Die Darsteller der alten Komödien, Possen, — Phlyaken und Atellanen — Mimen, waren Typen, ebenso stellen auch die Terrakotta-Schauspielerstatuet-

¹ S. Pottier—Reinach, La nécropole de Myrina, II. S. 465. Anm. 1. — Auffallend ist es hingegen, dass unter den Gemälden, den Elfenbein-, Bronze- oder Marmordarstellungen die tragischen Schauspieler und Masken in grösserer Anzahl erhalten sind.

ten Typen dar. Höchst selten kommt es vor, dass wir darunter einer individuellen Nachbildung begegnen. Dies kann schon deswegen nicht häufig der Fall sein, weil jede der Statuetten eine, die Züge der darzustellenden «persona» fixierende Maske trägt, infolgedessen wir der Möglichkeit einer individuellen Nachbildung nur dann begegnen, wenn der Schauspieler ohne Maske die Bühne betreten konnte. Dennoch finden wir Abweichungen zwischen den an verschiedenen Orten hergestellten Vertretern der einzelnen Typen. Sicher ist es, dass die Bühnenfiguren der italischen Komödien und Possen, unmittelbare Geschwister derjenigen der griechischen Komödie sind, welcher sie ihren Ursprung verdanken, doch ebenso sicher ist es, dass man die Gestalten, sowie einzelne Teile der Gewandung, den lokalen Gewohnheiten anpasste.² So herrscht unter diesen Statuetten eine unendliche Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Diese wird noch dadurch gehoben, dass mit dem Vordringen der neuattischen Komödienfiguren, die Fabrikation der alten Komödiengestalten nicht aufhörte, so wie es z. B. in Italien noch lange Zeit hindurch Mode blieb, die Bühnenfiguren nach der alten Vorschrift zu kleiden.

Heute kennen wir schon den genauen Platz, welchen die meisten dieser Statuetten unter den Darstellern der einzelnen dramatischen Kunstgattungen einnahmen. Es ist den Forschungen von Körte, Dieterich, Bethe, Winter, Robert, Bieber und anderen zu verdanken, dass wir die vollständige Garderobe und Bühnennittel dieser Possenreisser und Spassmacher kennen.³ Die Masken und die

Kleidung der altattischen Komödienfiguren, Masken und Trachten der neuen Komödie, Masken und Gewandung der neuen Darsteller der italischen Spiele, sind uns heute mehr oder weniger bekannt, und ist es sicher, dass die aus dem italischen Bauerntum hervorgegangenen neuen Darstellertypen, die Tracht des täglichen Lebens, wenn auch in einer etwas komisch wirkenden Form, auf der Bühne trugen.⁴

In der antiken Terrakotten-Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest, befindet sich eine beträchtliche Anzahl von Theatermasken und Schauspielerstatuetten, welche Letztere teils Masken und Gewandung der altattischen Komödie tragen, teils schon zu den Figuren der neuen Komödie zu reihen sind, und teils als Verewigungen der «personae» der italischen Possen und Komödien zu betrachten sind. Bei dieser Gelegenheit beabsichtigen wir eine kurze Beschreibung von 13 dieser Statuetten zu geben, welchen bisher, in dem von der Sammlung herausgegebenen Katalog, bloss eine sehr karge Erläuterung zuteil wurde.⁵ Und doch befinden sich solche Stücke darunter, welche infolge ihrer Ausführung, oder ihres Typus, schon längst Anspruch darauf gehabt hätten der Forschung allgemein bekannt zu sein.

I. Eine bekannte Bühnenfigur der altattischen Komödie stellt jene Statuette dar, welche aus Italien in unsere Sammlung kam. (Abb. 81. Graulichbrauner Ton, Höhe 14 cm. Abgebrochen der Fuss, ergänzt eine Ecke des Sockels. Sinter-Schichten an mehreren Stellen des Oberkörpers. Mehrfache Spuren einer blaulichgrauen Glasur). Auf einem niedrigen viereckigen Sockel steht mit geschlossenen Füßen ein Mann. Seinen Oberkörper deckt ein kurzes Ärmeltrikot, eine Weste, und ein über

² S. Furtwängler, Die antiken Gemmen, Bd. III. S. 287 und Dieterich: Pulcinella, 1897.

³ Körte, Arch. Jbuch. VIII. S. 61 ff. — Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters, S. 48 ff. — Winter, Typen d. fig. Terrakotten, II. S. 414—423. — C. Robert, Die Masken d. neueren attischen Komödie, 1911. — Dieterich, op. cit. — Bieber, Theaterwesen im Altertum, 1920. und dieselbe, The history of the greek and roman theatre, 1939.

⁴ S. Dieterich, op. cit. S. 143. ff.

⁵ Oroszlán: Az antik terrakottagyűjtemény katalógusa, Budapest, 1930, S. 77. ff.

die linke Schulter geschlagener kurzer Mantel. Auf seinem Kopf ein hoher, spitzer Hut (Pilos); am Gesicht sitzt die aus der altattischen Komödie bekannte spitzbärtige Maske, dessen Ende er mit der rechten Hand streichelt. Die linke Hand ruht auf seiner Hüfte. Auf den Beinen ein auch durch mehrere Falten angedeutetes, eng anliegendes Trikot. Unter dem Mantel ist der zur ständigen Bühnenerscheinung der komischen Schauspieler gehörige Phallos sichtbar.

Zweifelloos ist der Pilos das interessanteste Stück der für die altattische Komödie so charakteristischen Tracht unserer Statuette. Dieser hohe spitze Hut ist, unter den Darstellern, das Attribut des Odysseus, doch sieht man ihn auch auf dem Kopfe anderer mythologischer Figuren (z. B. Telephos) sowie an Schiffen, Wanderern, ja sogar im Kreise des Sklaven.⁶ Offenbar ist mit unserer, in ihrer Arbeit hervorragenden Statuette ein Sklave gemeint.

Bieber hat in ihrem neuen Werke eine ganze Serie, ähnliche Masken und Kleidung tragender, altattischer Komödiengestalten zusammengestellt; man findet darunter zornige, betrunkene, sitzende und stehende Gestalten, Krieger, Lammtragende Hirten, Sklaven mit grossen Körben am Kopf, usw.⁷ Die Verbreitung dieses Types zeigt, dass wir einer Verewigung von sehr bekannten, oft dargestellten und beliebten alten Komödienfiguren gegenüberstehen, deren einige mit der aristophanischen Komödie in Verbindung gebracht werden.

II. Unsere nächste Statuette stammt nach Arndt angeblich aus Theben und ist uns ebenfalls als ständige Bühnenfigur der attischen Komödie wohl bekannt. (Abb. 82. Ziegelroter Ton, Höhe 17,4

cm. Gebrochen sind beide Füsse über den Knöcheln, sowie der erhobene rechte Arm. Ansonsten unversehrt. Rückwärts grosses viereckiges Brennloch.)

Mit geschlossenen Füssen steht ein Mann auf einem kleinen viereckigen Sockel. Der Kopf ist etwas nach rechts gewandt, er trägt die wohlbekannte Maske mit dem Spitzbart, auf dem Haar ein breites Diadem. Der Mann ist vorne und rückwärts mit Bündeln derart beladen, dass man sein kurzes Ärmelwams kaum bemerkt. Die rechte Hand erhebt er mit einer überredenden Geste, die linke ruht auf Bündeln, unter welchem man den üblichen Phallos sieht. Dieser Typus ist auch aus anderen Versionen wohlbekannt und stellt den Hausierer oder wandernden Sklaven der attischen Komödie dar.⁸ Die Statuette war ursprünglich bemalt, Spuren gelblicher Farbe auf dem vorderen Bündel und der erhobenen Hand. Ungewöhnlich wirkt das Diadem auf seinem Kopfe, dessen Replik wir jedoch auf anderen, ebensolchen Masken tragenden böotischen Schauspielerstatuetten wiederfinden.⁹

III. Sicherlich stellt auch unsere nächste Statuette einen Schauspieler der attischen Komödie dar. (Abb. 83. Ziegelroter Ton, Höhe 13 cm. Fundort unbekannt. Gebrochen sind beide Arme und der Fuss.) Ein mit dem linken Fusse ausschreitender aufgeregter Mann. Sein Kopf, angetan mit der Maske eines langbärtigen alten Mannes, wendet sich in der Richtung der Bewegung. Drohend erhebt er die rechte Hand. Bekleidet ist er mit einem den ganzen Körper, auch Arme und Beine bedeckenden Tricot, ein bis zur Taille reichendes gegürtetes, kurzes Wams und einem gewaltigen Phallos. Vielleicht stellt unsere Statuette den erregten Alten der Komödie

⁶ S. Winter, op. cit. II. S. 417. 3. und S. 418. 3—4. — Bieber, Theaterwesen, Taf. 67. und S. 131. Nr. 77.

⁷ S. das Kapitel «Old comedy» in «History» Biebers. Fig. 89—92. 95, 125—126, 131.

⁸ S. Winter, op. cit. II. S. 414—415. — Bieber, Theaterwesen, Taf. 71. u. 74.

⁹ Bieber, History, S. 73. Fig. 89. a-b.

dar.¹⁰ Es könnte sich auch um irgend einen Sklaventypus handeln, seine Gewandung würde dieser Vermutung nicht widersprechen, doch gibt der nicht sklavenmässige Maskentypus bei dieser Identifizierung zu Bedenken Anlass.

IV. Eine Schauspielerstatuette war seinerzeit zweifellos auch unser Torso, welcher seinen Tarentiner Ursprung bereits durch seine Farbe verrät. (Abb. 84. Graugelber Ton, Höhe 11.5 cm. Es fehlen der Kopf, das linke Bein vollständig und das Rechte vom Knie abwärts.) Ein ruhig stehender dickbäuchiger Mann. Unter dem kurzen Wams schaut ein übers Bein reichendes Tricot hervor, auf der linken Schulter ein kurzer Mantel; die mit dem Mantel bedeckte linke Hand umfasst er mit seiner Rechten.

Der die Hände vor seinem grossem Bauch faltende dicke Schauspieler spielte stets die unterhaltendsten Rollen der alten Komödie.¹¹ Doch mögen auch ähnliche Figuren in den unteritalischen Phlyakenpossen mitgewirkt haben, deren Darstellungen auf den Phlyakenvasen vorkommen.¹² In Anbetracht des Tarentiner Ursprungs unserer Statuette bin ich der sicheren Meinung, dass wir in unserem Torso einen Darsteller der Phlyakenpossen erkennen müssen.

V. Die Gestalt des gepäcktragenden Sklaven sehen wir auch auf einer anderen, von einem unbekannten Fundorte stammenden Statuette (Abb. 85. Gelblichgrauer Ton, Höhe 14.4 cm. Unten stark gebröckelt, doch ohne wesentliche Lücken zusammengestellt. Rückwärts

grosses, viereckiges Brennloch. Reste von Sinter-Schichten.). Auf einem viereckigen Sockel, ein ganz reliefartig modellierter vorscheitender Mann. Er ist unbekleidet und trägt nur die charakteristische Maske der Sklaven. Mit der rechten Hand greift er an seinen Bart; mit der Linken hält er das Ende eines gefüllten Sackes, der hinter ihm auf einem Pfeiler ruht. Spuren rötlicher Farbe deuten darauf hin, dass die Statuette einstens bemalt war.

Die Maske der Statuette ist eine charakteristische Sklavenmaske, welche von Köchen und anderen Sklaventypen getragen wurde. So stellt unsere Terrakotta vermutlich einen vom Markt heimkehrenden, stark beladenen Koch dar, von dem zahlreiche Exemplare uns bekannt sind.¹³

VI. Unsere nächste Statuette repräsentiert einen sitzenden Schauspieler. (Abb. 86. Graubrauner Ton, Höhe 9 cm. Fundort unbekannt. Unversehrt der Oberkörper, sowie die Rückseite. Ergänzt sind vorne der Sockel samt beiden Beinen.)

Ein Mann sitzt auf einem mit einem Mantel bedeckten Stein. Auf seinem etwas nach rechts geneigten Kopf eine Maske mit in einen Keilbart ausgehendem Ende, welches er mit der rechten Hand streichelt. Die Linke ruht auf seinem dicken Bauch. Er ist bekleidet mit einem Wams und Zotteltricot, die übliche Tracht der Schauspieler bei Satyrspielen, doch wurde sie auch von Sklavendarstellern anderer Spiele getragen.

Maske und Gewandung unserer Statuette sind also die übliche Maske und Tracht der Sklaventypen, der dicke Bauch deutet auf den älteren Typus. Wir sehen den ruhenden Sklaven vor uns. Sonst entspricht die Stellung einem sitzenden, nachdenkenden Sklaven, dem

¹⁰ Winter, op. cit. II. S. 416. Nr. 2. Bieber, Theaterwesen, Taf. 69. u. dieselbe, History, Fig. 86, der Typus der Maske ist jedoch eine andere. Teils erinnert sie an die Heraklesmasken (Winter, op. cit. II. S. 417. Nr. 1. u. 4.), teils an den kleinen Dionysos tragenden alten Silen (Bieber, Theaterwesen, S. 98–99. Abb. 101–102.).

¹¹ S. Pottier—Reinach, op. cit. II. S. 474. — Für Typus vgl. Winter op. cit. II. S. 417. II. u. S. 431. 2–4.

¹² Bieber, History, S. 291., Fig. 395.

¹³ Bieber, Theaterwesen, Taf. 72. Nr. 86–87. S. noch Zahn, Maison. Die Antike, II. S. 328. f.

häufig vorkommenden Typus des führenden Sklaven.¹⁴

VII. Den Oberkörper eines Schauspielers stellt jenes Gefäßfragment dar, welches, laut Arndt, ägyptischen Ursprungs ist (Abb. 87. Ziegelroter Ton, Höhe 11.5 cm. Erhalten sind bloss der Kopf, ein Fragment des Oberkörpers und je ein Stück der Arme. Die Mündung des Gefäßes befindet sich auf dem Kopf, hinten, am Genick ein als Henkel dienender Griff.) Auf dem Gesicht sitzt eine komische Maske; mit einem Band umwundener Haarkranz umfaßt die Maske, die Enden des Bandes fallen auf beide Schultern. Er trägt eine Weste und ein Zotteltrikot, welches auch die Arme bedeckt. Der linke Arm auf der Hüfte.

Hinsichtlich der Kleidung ist dieses Gefäßfragment mit unserer obigen Statuette eng verwandt und stellt fraglos einen Sklaven, vielleicht einen Koch, dar.¹⁵

VIII. In Gestalt der liegenden Statuette eines Schauspielers wurde ein Gefäß angefertigt, das unversehrt in unseren Besitz kam. (Abb. 88. Fundort unbekannt. Hellgrauer Ton, Höhe 9 cm. Rückwärts ein Henkel, mit dem sich siebartig eine, mit 5 kleinen Öffnungen versehene Mündung vereint. Zum Ausgießen dient die Mundöffnung des Kraters.) Ein, auf einen etwas nach links geneigten Krater gestützter, auf dem linken Ellbogen liegender Mann. Auf seinem Kopf eine komische Maske, von einem reichen Haarkranz umgeben. Mit der rechten Hand hält er seinen Scheitel. Die Füße stehen breit auseinander. Er ist bekleidet mit einem kurzen Wams, einem in schweren Falten hinabfließenden, auch die Brust bedeckenden Mantel, und darunter ein eng anliegendes

Trikot. Das ganze Gefäß ist mit einer rotbraunen, glasurartigen Schichte überzogen. Ein ungewöhnlich feiner Guss.

Schauspieler kommen auch sonst in Verbindung mit Amphoren und Kratern vor.¹⁶ Im Museum Alaoui sehen wir einen, mit unserem Exemplar eng verwandten, liegenden Schauspieler, welcher über der Maske einen Blattkranz auf seinem Kopfe trägt. Es könnte vielleicht die Verewigung des angeheiteren Sklaven sein.¹⁷

Offenbar ist jedoch dieser Typus viel älter und kommt zuerst in kleinplastischen Darstellungen von Silenen und Satyren vor.¹⁸ Im Laufe der Zeit gewann jedoch dieser Typus infolge der dionysischen Verbindung zwischen Silenen und Schauspielern auch für letztere Geltung.

IX. Eines unserer interessantesten Schauspielerdenkmäler ist jene aus Italien stammende Statuette, welche ein von den bisherigen Typen vollkommen abweichendes Genre vertritt. (Abb. 89. Gelblichgrauer Ton, Höhe 21 cm. Es fehlt der rechte Arm von der Schulter abwärts, ansonsten ist die Statue unversehrt. Es fehlt auch der Rückteil des Sockels. An mehreren Stellen Sinter Spuren.)

Ein gebeugter, mit dem rechten Fuss ausschreitender Mann, den ganzen Oberkörper neigt er etwas nach rechts; auch der Kopf ist nach rechts geneigt, doch der Blick vorwärts gerichtet. Die Züge sind individuell, die Kopfform länglich. Die Körper- und Kopfhaltung, sowie der vorwärts gerichtete Blick verraten gespannte Aufmerksamkeit. Er ist bekleidet mit einem groben Stoffmantel, welcher über die linke Schulter geschlagen, seinen ganzen Körper bis zum Knie bedeckt, die linke Hand inbegriffen,

¹⁴ Winter, op. cit. II. S. 418—419. Nr. 4, 5, 7. — Vgl. noch Bieber, History, S. 91. Fig. 135.

¹⁵ S. Perdrizet, Les terres cuites grecques d'Egypte de la Coll. Fouquet, II. Taf. LXXXVII. 6.

¹⁶ Winter, op. cit. II. S. 422. 8.

¹⁷ Cat. du Musée Alaoui, S. 166. Nr. 287. Taf. XCI.

¹⁸ Winter, op. cit. I. S. 192. f.

welche fest in den Stoff greift; rechte Schulter und Brust lässt der Mantel frei. Ein Zipfel des Mantels hängt zwischen beiden Füßen herab. Auf den Füßen heute kaum mehr wahrnehmbare Schuhe. Die Statuette war ursprünglich koloriert; Spuren rötlicher und weisser Färbung auf der Gestalt und dem Sockel. Die Statuette war früher in der Kopf-Sammlung. (No. 53.)

Das Gegenstück unserer Statuette kenne ich nicht. Die Haltung und Bewegung, sowie der, die berechnende und gespannte Aufmerksamkeit verratende Blick, würden es begreiflich erscheinen lassen, dass man die Statuette unter die schmeichlerischen Parasitenfiguren der neuattischen Komödie reiht. Es fehlt zwar der, laut Aristoteles, charakteristische Zug dieses Types: die Hackennase, welche er mit dem Schnabel der habgierigen Raben vergleicht, sowie das schlaue Schielen der Augen, das bei unserer Statuette ebenfalls fehlt.¹⁹ Allenfalls könnte sie auch einen Mimen-Schauspieler darstellen; Kleidung und Haltung sprechen auch dafür, doch die charakteristische Hackennase würde auch in diesem Falle fehlen.²⁰ Schliesslich könnte es sich auch noch um die Karikatur eines Rhetors handeln. Diese Auffassung vertritt die rednerische Pose, die offensichtliche Geste der abgebrochenen Hand, die Gewandung, welche allenfalls der uns von den literarischen Quellen und Denkmälern bekannten Erscheinung der antiken Rhetoren entsprechen würden. Doch welchen Typus unsere Statuette auch verewigen mag, auf jeden Fall ist sie eine der bemerkenswertesten Stücke dieser Serie.

X. Den vollständigen Eindruck einer Genre-Statue erweckt jene, uns aus

Italien stammende, feingeformte Statuette, welche einen Schauspieler mit seinem Hund darstellt (Abb. 90. Gelblichgrauer Ton, Höhe 25 cm. Rückwärts kleines, rundes Brennloch. Unversehrt. Früher in Slg. Kopf. No 152. — Ganz ähnliche Exemplare in München u. Taranto). Ein mit dem rechten Fusse ausschreitender, dickbäuchiger Mann. Seinen Kopf, auf welchem die charakteristische Sklavenmaske sitzt, wendet er etwas nach rechts und blickt zu dem auf seinen Fuss springenden Hund hinab; die rechte Hand hebt er über seinen Kopf, die linke ruht auf der Hüfte. Bekleidet ist er mit einem den ganzen Körper bedeckenden Trikot, dem langärmeligen, auf der Brust geknoteten kurzen Chiton und dem über die Schulter geschlagenen Mantel, welcher auf beiden Seiten des Körpers hinabfällt. Das eng ans Bein liegende Trikot ist an manchen Stellen aufgerollt und wirft gut wahrnehmbare Falten.

Die Statuette dürfte kaum die Nachbildung einer Bühnenszene sein. Ich halte sie vielmehr für die Terrakotta-Version eines Reliefs oder Gemäldes. Darauf deutet auch ihr relief-artiger Aufbau. Die Gestalt des Schauspielers lehnt sich stark an die dicken Schauspielerfiguren der Phlyakenvasen und es ist nicht ausgeschlossen, dass ein Darsteller dieser Posen genre-mässig auf unserer Terrakotta verewigt ist.²¹

In ähnlicher spielerischer Ausführung figuriert die Gestalt des Hundes wiederholt in Motiv-Schatz griechischer Stelen, während der mit seinem Hunde spielende Satyr aus dem Kreise der Gemmen bekannt ist.²²

XI. Obzwar sie heute den Eindruck einer Genre-Statue zu erwecken scheint,

¹⁹ S. Bieber, Theaterwesen, S. 164. Nr. 144. und Winter, op. cit. II. 392. 2—3.

²⁰ Vgl. Pottier—Reinach, op. cit. II. S. 476. Taf. XLVI. — Winter, op. cit. II. S. 429, 2—7. — Wieseler, Bühnenwesen, p. 90.

²¹ Vgl. das Kapitel «The phlyakes» in «History» Biebers.

²² Vgl. Winter, Kunstgesch. in Bildern, S. 212. Nr. 3—5. — Furtwängler, Gemmen, Taf. XXVII. 10.

stellt unsere Statuette offenbar eine italische Bühnengestalt dar, einen alten Bauern, der Geflügel zum Markt trägt. (Abb. 91. Graugelber Ton, Höhe 18.7 cm. Gebrochen der Fuss. Fundort Italien; laut Arndt, in Neapel erworben. Mehrfache Spuren einer weissen Grundierung.) Auf einem niedrigen runden Sockel steht ein knickebeiniger Greis. Den Kopf etwas nach links gewendet, blickt er aufwärts. Ein mit groben Zügen, realistisch dargestelltes, von grob gekämmten Haaren umrahmtes Gesicht. Das Kinn ist mit Stoppelbart bedeckt. Seine Gewandung besteht aus einem bis zu den Handgelenken und Knöcheln reichenden Trikot, einer bis zum Knie gehenden Tunica, und darüber der die Brust und die Schulter bedeckende, mit der über den Kopf gezogenen Kapuze versehene, kurze Cucullus. Die linke Hand erhebt er mit einer ungewöhnlichen, den Handrücken nach aussen gewendeten Geste. In der Rechten hält er zwei Geflügel, vermutlich Hahn und Henne.

Zu den ständigen Figuren der Atellanen und italischen Possen gehört der Bauer, der behufs Erledigung seiner geschäftlichen Angelegenheiten in der Stadt erscheint, dort auf Schritt und Tritt zum besten gehalten und betrogen wird, oft aber auch selbst die Stadtleute anführt.²³ Es ist sicher, dass die eine realistische Lebensdarstellung erstrebenden Atellanen in der Inszenierung des Bauers die damalige Bauerntracht naturgetreu wiedergaben. Dies ist auch bei unserer Statuette der Fall. Der Cucullus, ein aus grober Wolle angefertigtes Kleidungsstück, ist als die allgemein übliche italische Bauerntracht bekannt. Wir finden der unsrigen sehr nahestehende Darstellungen unter den Denkmälern der italischen Malerei und sogar Toreu-

tik.²⁴ Der Gesichtstypus unserer Statuette erinnert uns einigermaßen — doch bloss als entfernte Parallele, an die derben und gewöhnlichen Züge einiger Darsteller der Phlyakenpossen.²⁵

Es ist klar, dass der alte Bauer als Vertreter irgend einer italischen Possenfigur unter die Typen der italischen Terrakottenplastik gelangte. Ein ganz analoges Exemplar ist mir bisher unter den Terrakotten der Museen und Sammlungen nicht bekannt.

XII. In unserer Sammlung befindet sich eine äusserst geschickte Karikaturstatuette, welche ihrer Bühnenbeziehungen wegen sehr gut in diese Serie passt. (Abb. 92. Fundort Ägypten, violettgrauer Ton. Höhe 13 cm. Es fehlt der untere Teil der Statuette und der rechte Arm. Die Oberfläche ist unversehrt.) Wir sehen einen frontal stehenden, das linke Knie etwas einknickenden Affen vor uns. Sein Kopf ist ein, im alexandrinischen Bildhauerstyl geformter Paviankopf: stark gestrecktes Gesicht, dicke Nase. Bekleidet ist er mit einem gegürteten Chiton und einem über die Schulter geschlagenen Mantel. An seinem Hals hängt eine Bulle an einer Kette, das fast stets vorkommende Attribut der Paviandarstellungen. Über seinen Kopf hält er mit der linken Hand eine grosse Maske, mit bekannten Zügen einer tragischen Heldin.

Unter unseren Denkmälern erscheinen die Schauspieler mehrmals mit zurückgeschobenen Masken auf dem Kopf. So

²⁴ Vgl. Daremberg—Saglio, Dictionnaire, I. 2. S. 973—974. Fig. 1257. u. S. 1579. f. Fig. 2094. «Caupona» und «Cucullus». — Diese Tracht kommt auch im Kreise der Darstellungen von reisenden Bauern vor, vgl. ibidem. Fig. 1258, 2090, 2095. — S. ferner Furtwängler, Gemmen, Taf. XXVIII. 37, wo ein italischer Bauer in Begleitung seines Hundes sein Feld bestellen geht. Auch in den Gebieten der Provinzen finden wir solche Darstellungen, z. B. in Pannonien. Archaeologiai Értesítő XXX. S. 317. Abb. 3. — S. noch Maiuri, La casa del Menandro e il suo tesoro, 1932, Tav. XXII—XXIII.

²⁵ S. Bieber, Theaterwesen, Taf. 75.

²³ Vgl. Dieterich, op. cit. S. 178. f. und die Kapitel «The phlyakes» u. «Plays of the Roman Empire» in History Biebers.

nehmen diese Possenreisser an den Proben teil²⁶ und treten auch nach Beendigung des Stückes vor das beifallspendende Publikum.²⁷ Unsere Karikatur ist zweifellos die Verspottung letzterer Szene: «der Star» erscheint, schiebt die Maske hinauf, und die Fratze eines Pavians sieht uns unter der erhobenen Maske an. Ein geistreicher Scherz, welcher tatsächlich in einer der alexandrinischen Werkstätten angefertigt werden konnte, zumal dieselben uns mit so vielen anmutigen und ergötzlichen Figuren und karikierten Porträts beschenkten.

XIII. Schliesslich möchten wir noch diejenige unserer Gussformen vorstellen, welche zur Herstellung komischer Schauspielerstatuetten diente. (Abb. 93a. Die Abbildung des Gusses s. u. Abb. 93b. Bräunlichroter Ton, H. 10 cm Br. 5.6 cm. Die Gussform war gebrochen, doch könnte sie lückenlos zusammengestellt werden. Fundort unbekannt.) Auf

²⁶ Vgl. Bieber, Theaterwesen, S. 95. Taf. 49. und Furtwängler, Gemmen, Taf. XXX. 44.

²⁷ S. Dieterich, op. cit. S. 118. f. — Das Heben der Maske kommt übrigens nicht nur im Kreise der Schauspielerdarstellungen vor, sondern auch im Kreise der Kultusstatuen. S. Bruns, Vjesnik, 1913. S. 230. Fig. 55., wo Attis Kybeles Maske über seinen Kopf hebt.

einem gegliederten Sockel stehender Mann. Auf seinem Kopfe sitzt die wohlbekannte «Kochmaske». Bekleidet ist er mit einem bis zum Knie reichenden Wams; auf der linken Schulter ein Mantel, welcher um seinen linken Ellbogen gewunden, auf beiden Seiten des Körpers bis auf die Erde reicht. Die Beine sind bis zum Knöchel mit einem engen Trikot bedeckt. Sein rechter Arm hält einen Gegenstand quer vor der Brust.

Die Form verrät nicht nur durch die typischen Züge der Maske, sondern auch durch die Tracht und Haltung der Figur, dass sie zur Vervielfältigung des in den Komödien so grosser Rolle spielenden Koches dient.²⁸

Ich beabsichtigte diesmal nur einige Statuetten vorzuführen, welche interessantere Typen vertreten, um deren weitere Untersuchung und Erläuterung zu fördern. Unsere Sammlung enthält noch mehr dieser Statuetten, besonders Masken in ziemlich grosser Anzahl. Ich betrachte es als meine nächste Aufgabe, dieselben behufs weiterer Forschung zu veröffentlichen.

Zoltán Oroszlán.

²⁸ Vgl. Robert, op. cit. S. 12 f. — Bieber, Theaterwesen, S. 134. Taf. LXXII.

EPIGRAPHICA.¹

II.

3. *Die Erwähnung eines Gotenkrieges auf einem Steindenkmäl des Museums zu Székesfehérvár.*

Die Kalksteintafel, die man auf Abb. 94 dargestellt findet, gelangte unlängst in das schöne neue Lapidarium des Museums von Székesfehérvár. Bezüglich auf ihren Fundort hat uns Herr Direktor

A. Dormuth Folgendes mitgeteilt. Der Stein wurde bei Gelegenheit der Ausgrabungen entdeckt, die die Überreste der Basilika des hl. Stephan zu Tage gefördert haben. Er war in dem Funda-

¹ Der Anfang dieser Reihe von kleinen Aufsätzen ist in dem ersten Jahrgang der Zeitschrift «Pannonia» (1935) erschienen; der Sonderdruck dieses Aufsatzes ist dann auch als Nr. 14 der «Pannonia-könyvtár» selbständig erschienen.

ment dieses Kirchenbaus eingebettet, doch konnte auch bei der späteren Umgestaltung der Kirche unter Mathias Corvinus dorthin gelangt sein. Nun hat man damals nach vertrauenswürdigen Angaben das Steinmaterial einer demolierten romanischen Kirche von Buda (also der Nachfolgerin von Aquincum) nach Székesfehérvár transportiert und es kann wohl sein, dass auch die in der Rede stehende Inschrift auf diese Weise in das verstärkte Fundament der ehrwürdigen Basilika gelangt ist. Die Höhe des Steines beträgt 60 cm, seine Breite 87 cm und er ist 22 cm dick.

Die Lesung der Inschrift — man vergleiche die Transskription Abb. 94a — kann nur in der letzten Zeile eine Schwierigkeit bieten. Sicher sind die drei Buchstaben, die auf die ersten zwei folgen, also TCA, die zugleich zweifellos die Endung eines Wortes darstellen. Auch ist es klar, dass zwischen T und C ein Vokal stehen musste und da in den übrigen Zeilen das I mehrmals in verkleinerter Form vorkommt, ist es selbstverständlich, dass auch hier derselbe Buchstabe gestanden ist. Nun kann das so gewonnene Wortende lediglich das Überbleibsel der adjektivischen Bezeichnung der vorhin genannten *expeditio* sein und so ist deren Wiederherstellung leicht: da nur zwei Buchstaben von diesem Adjektivum fehlen, muss der erste Konsonant gewesen sein und so muss die noch sichtbare obere Rundung des zweiten von einem Vokal, also von einem O übriggeblieben sein und vor OTICA kann nur ein G fehlen. So haben wir mit einer *expeditio* [Go]t[i]ca zu tun. In den folgenden Buchstaben müssen wir schon den Namen der Person vermuten, die den Grabstein gesetzt hat, da nur 1—2 Zeilen noch vorhanden gewesen sein konnten. Da bei Nennung der Verstorbenen die Praenomina weggelassen worden sind, möchte ich auch hier ein Nomen suchen: die Ergänzung

auf Abb. 94a soll es statt eines Kommentars zeigen, dass es sich um einen Kornelier handelte. Auf Grund dieser Bemerkungen lautet die Lesung des ganzen Steines folgendermassen:

D(is) M(anibus). [Ael(io) Flaviano/
quond(am) mil(iti) leg(ionis) II. [Ad-
(iutricis), stip(endiorum) VIIII, vix(it)/
ann(os) XXX. Ael(io) Iusti(ano), mi-
l(iti) leg(ionis) ei(us)dem (sic!), stip(en-
diorum) VI., vix(it) (sic!) [ann(os)
XXVI, qui de/ciderunt in exped(itione)]
[Go]t[i]ca, Co[r]ne[l](ius?) . . .

Obwohl die Gotenkriege unzählige Tausende römischer Soldaten gekostet haben, finden wir in der ganzen grossen Masse der römischen Grabinschriften nur noch einen einzigen Fall, wo ein verstorbener Soldat als Opfer der Gotenkämpfe genannt ist. Das ist die Inschrift CIL III 11,700 aus Celeia, die den Ausdruck *bello desideratus hoste Gutica* benutzt.² Es wäre freilich gut zu wissen, welcher der vielen *expeditiones Goticae* auf unserem Stein gemeint ist, doch haben wir dafür keinen Anhaltspunkt. Desto sicherer ist es, dass es sich hier um einen Krieg um die Mitte des III. Jh. handelt, — am wahrscheinlichsten um die Bekämpfung eines Gotenzuges unter Philippus, Decius, Valerianus—Gallienus oder Claudius II.³ Die Soldaten, die unter diesem Stein geruht haben, dienten in Aquincum und so deutet nicht nur die mittelalterliche Überlieferung darauf, dass auch dieses Denkmal von Alt-Buda nach Székesfehérvár verschleppt worden ist.

4. Eine Übersiedlung von barbarischen Massen nach Pannonien unter Nero.

Unsere Abb. 95 bringt die Inschrift

² Vgl. noch O. Fiebiger—L. Schmidt, *Inscriptensammlung zur Geschichte der Ostgermanen* (Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien 60, 3. Abh.) 1917, 82 Nr. 157.

³ Über diese Kriege hat zuletzt Unterzeichneter gehandelt, in: *Cambridge Ancient History* 12, 138 ff.

CIL X 6225 nach der Reproduktion des Inschriftencorpus, mit den Ergänzungen Theodor Mommsens. Dem Altmeister der römischen Inschriftenkunde ist es natürlich nicht entgangen, dass man bei diesem Bruchstück aus Fundi (Italien) mit dem Elogium des L. Tampius Flavianus zu tun hat, der am Ende der Regierung von Nero Statthalter von Pannonien gewesen ist. Was aber seine übrigen Ergänzungsvorschläge betrifft, so sind diese so verfehlt, wie es bei diesem wahrlich genialen Menschen niemals vorzukommen pflegt; man muss sich wundern, dass Dessau (ILS. 985) seine Rekonstruktion in Bausch und Bogen übernommen hat. Doch hat schon E. Ritterling⁴ einige Missverständnisse beseitigt: «Die Ergänzung Mommsens . . . Zeile 3 und 4 [*leg. Aug. pro pr. Pann[onia]rum*] erweist sich schon durch die Länge der übrigen Zeilen als verfehlt; von *Pannoniae* im Plural kann vor Trajan, vor welchem die Inschrift unzweifelhaft geschrieben ist, schlechterdings nicht die Rede sein. Es ist zu ergänzen [*leg. Aug. pro pr. Pann[oniae], curatori aqu[arum]*], welches letztere Amt Flavianus von 73 bis 74 führte (Frontin de aquis 102).» Daneben ist jedoch auch die Ergänzung der Zeilen 7. und 8. unzulässig, denn wegen Steuerleistungen (*ad vectigalia praestanda*) pflegte man barbarische Feinde nicht irgendwo hinzutreiben (*hostibus adactis*). Stattdessen bietet uns das berühmte Elogium des Ti. Plautius Silvanus Aelianus für die Wiederherstellung des Wortlauts dieser Stelle eine erwünschte Handhabe; diese Analogie ist umso wertvoller, als Plautius Silvanus in der gleichen Epoche Statthalter im Nachbarprovinz Moesien gewesen ist und mit den gleichen Zuständen und Völkern im Barbaricum sich auseinanderzusetzen hatte. Von ihm heisst es nämlich unter anderem auf der

Ehreninschrift von Tibur:⁵ *legat. pro praet. Moesiae, in qua (sc. legatione) plura quam centum mill(ia) ex numero Transdanuvianor(um) ad praestanda tributa cum coniugib(us) ac liberis et principibus aut regibus suis transduxit*. Auf der Inschrift von Fundi werden nun ebenfalls die *Transdanuviani* genannt, und zwar wie in unserem Falle *ad vectigalia praestanda*, so dort *ad praestanda tributa*; darum muss das Verbum *transduxit* im Texte des Tiburtiner Elogiums auch für die Ergänzung der entsprechenden Stelle des Bruchstückes von Fundi massgebend sein. Wir lesen also das Ende von Zeile 8: *ad vectigalia praestanda [traductis]*.

Daraus wird es klar, dass Tampius Flavianus eine grosse Menge von «Transdanuvianern», also Bewohner des nördlichen oder östlichen Karpathenbeckens nach Pannonien übersiedelt hat, — ähnlich wie sein Kollege in Moesien mehr als hunderttausend Leute vom Nordufer des Stromes herüberverpflanzt hat. Solche massenhafte Ansiedlungen von Barbaren in den Donauprovinzen sind uns erst in der späten Kaiserzeit geläufig, aber es waren auch in der Frühzeit ähnliche Operationen mehr üblich, als man es sich gewöhnlich vorstellt. Trotz der Dürftigkeit unseres Quellenmaterials haben wir von einigen grosszügigen Umsiedlungsaktionen aus dem I. Jh. n. Chr. Kunde. Um Chr. Geburt hat Aelius Catus 50,000 Geten aus der walachischen Ebene nach Moesien verpflanzt, und wahrscheinlich folg-

⁴ E. Ritterling, Arch.-epigr. Mitt. 20, 1897, 10, Anm. 23.

⁵ CIL XIV 3608 = Dess. 986. Vgl. noch darüber: Fr. Vollmer, Rhein. Mus. 53, 1898, 636. V. Pärvan, Getica, 1926, 103 f. L. Halkin, L'Antiquité classique 3, 1934, 145 ff. C. Patsch, Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa V.: Aus 500 Jahren vorrömischer und römischer Geschichte Südosteuropas, I. Teil. Bis zur Festsetzung der Römer in Transdanuvien (Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss. in Wien Bd. 214, I. Abh.) 1932, 164 ff. A. Alföldi, Die Roxolanen in der Walachei (Im Druck in den Verhandlungen des Intern. Kongresses für Archäologie, Berlin, 1939).

ten diesen nicht nur die 100,000 «Transdanuvianer» — ebenfalls Geten oder Daker — des Plautius Silvanus, sondern auch andere Gruppen, für die der Andrang der Sarmaten die Lebensbedingungen sehr verschlechtert hat.⁶ In 50 n. Chr. hat man auch nach Pannonien eine bedeutende Menge von Germanen herübergenommen. Diese waren zumeist Markomannen, die dreissig Jahre früher aus den Untertanen von Maroboduus und Catualda zu einem Vasallenstaat unter dem Quaden Vannius am österreichischen Donauufer nördlich von Noricum untergebracht worden sind.⁷

Man sieht also, dass nicht nur nach den schrecklichen Verwüstungen des markomannisch-sarmatischen Krieges unter Marcus,⁸ nach den enormen Menschenverlusten während der gotischen Invasionen⁹ und als übliche Massregel gegen die katastrophale Landflucht und Fahnenflucht des IV. Jahrhunderts¹⁰ hat man mächtige Mengen der Nachbarvölker in die Donauprovinzen angesie-

delt, sondern auch in der aufwärtssteigenden, blühenden Epoche der julisch-claudischen Kaiser. Freilich ist ein wichtiger Unterschied zwischen den frühen und späten Barbarenansiedlungen vorhanden. Im I. Jh. waren dafür einzig und allein die freien Entschliessungen und Absichten der römischen Regierung massgebend. Die Evakuierung der walachischen Ebene oder die Zulassung der Parteigänger des vertriebenen Königs Vannius sollten Unruhezentren vor der Militärgrenze abschaffen und menschenarme Provinzialgebiete urbar machen, weil es Rom so angenehm gewesen. Später ist es jedoch der Wunsch der andrängenden Barbarenvölker massgebend: schon Marcus hat herüberführten Stämmen zugleich sofort das römische Bürgerrecht im Pauschal verliehen!¹¹ Auch wenn im Kriege unterlegene Germanen- oder Sarmatenstämme zunächst nur als halbfreie Leibeigene an die Scholle gebunden wurden, konnten ihre Söhne im Heer sehr leicht eine Karriere erreichen, die weit über das normale Schicksal des romanisierten Bürgers stand. Schon im III. Jh. kommt es vor, dass man solchen Völkern als *foederati* einen Frontabschnitt zur Verteidigung übergab; so dass sie, frei vom erdrückenden Steuerlast der städtischen Bürgerschaft in ziemlich guter materiellen Situation ihren kriegerischen Gelüsten fröhnen konnten, — bis im weströmischen Reich dieses Foederatenwesens das Kaisertum und den Staat selbst erdrückt hatte.

5. Zur Inschrift von *Valentinianus I. und Valens aus Esztergom* (CIL III 10,596).

Diese wichtige Inschrift wurde von Mommsen herausgegeben, der die Zusammengehörigkeit der beiden, weit auseinander liegenden Hälften des Steines sofort erkannt hat. Seine Lesung bedarf nur in der Zeile 10. einer kleinen

⁶ Über diese dako-getischen Umsiedlungen vgl. meine Bemerkungen in Journ. Rom. St. 29, 1939, 28 ff.

⁷ Vgl. Tac., ann. 12, 30: *secuti (Vannium) mox clientes et acceptis agris in Pannonia locati sunt*. Über die frühesten germanischen Siedler von Pannonien hat R. Egger Wertvolles beigebracht in: *Laureae Aquincenses* I, 1938, 147, ff. Über die Ansetzung des Vasallenstaates von Vannius, vgl. zuletzt meine Bemerkungen in «Budapest története» I (1940).

⁸ K. Schwendemann, Der historische Wert der Vita Marci bei den *Scriptores historiae Augustae* 1923, 53 u. 96. A. v. Domaszewski, Die Marcus-Säule auf der Piazza Colonna in Rom, 1896, 120. E. Petersen, ebendort 94. Irrtümlich L. Schmidt über die Inschrift CIL III 4500, vgl. R. Egger, l. c.

⁹ Vgl. meine Bemerkungen in der Cambridge Ancient History 12, 1939, 163 f.

¹⁰ O. Seeck, Geschichte des Untergangs der antiken Welt I⁴, 1921, 400 ff., 407 und 584. E. Stein, Geschichte des spätromischen Reiches I, 1928, 6. C. Patsch, Beiträge zur Völkerkunde Südosteuropas 3. Die Völkerbewegung an der unteren Donau in der Zeit von Diokletian bis Heraklius (Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss. in Wien Bd. 208, 2. Abh.) 1928, 11 und 30. Th. Mommsen, Ges. Schriften 6, 259 f. C. Patsch, Beiträge 5/1, 134, Anm. 4.

¹¹ Cass. Dio 71, 19, 1.

Korrektur, wo einige Wörter eradiert sind. Mein Schüler L. Barkóczi, der den Stein in meinem Auftrag revidiert hat, hat schon wahrgenommen, dass die Buchstabengruppe RMITI bei Mommensen das Wort *comiti* birgt und die guten neuen Aufnahmen von J. Lakos (Abb. 96 und 97) haben dann die genaue Lesung der ganzen Zeile ermöglicht, vgl. Abb. 96a. Man versteht es jetzt, warum man diese Wörter herausmeisseln musste. Es handelt sich hier gar nicht — wie gewöhnlich — um eine *damnatio memoriae*, sondern um die Tilgung eines groben Irrtums, den der Steinmetz begangen hat. Er hat nämlich den simplen *dux Valeriae limitis v(ir) c(larissimus)* genannt, was nur Männern in der senatorischen Karriere gebührt hat; noch weniger stand diesem Truppenführer der Titel *comes ordinis primi* zu, — eine ganz hohe Auszeichnung der höchsten Würdenträger. «Einstweilen blieben freilich alle *Comites* — schreibt O. Seeck (RE. 4, 635) — auch wenn sie den niedrigeren Rangklassen angehörten, noch sehr ansehnliche Leute. Innerhalb des Consistoriums scheinen anfangs nur die vier grossen Würdenträger... den *primus ordo* gebildet zu haben. Symmachus wurde noch im J. 369 nur mit der *comitiva ordinis tertii* in den Kronrat aufgenommen, obgleich er schon vorher die *correctura Lucaniae et Brittiorum* bekleidet hatte», — er bringt dafür noch weitere Beispiele (RE. 4, 645). Vermutlich hat der Steinmetz den *dux* mit dem *comes Equitius* verquickt.

6. *Civitas Eraviscorum*.

Die unter römischer Aufsicht stehende Stammesorganisation des um Aquincum wohnenden keltisierten illyrischen Volkes der Eravisker¹² hat etwas mehr Denkmäler hinterlassen, als es bisher in Evidenz gehalten war. Bis jetzt war nur der Altar Abb. 98 bekannt, auf

welchem die *civitas Eraviscorum* genannt ist.¹³ Dieser stand einst höchstwahrscheinlich im Mittelpunkt des Oppidums der Eravisker und so ist die genaue Fundstelle besonders wichtig; sie wird auf Grund der Nachforschungen und der Planskizze von Herrn J. Csemegi Jr. auf Abb. 100 dem Leser vorgestellt. Was den ausgemeisselten Kaisernamen dieser Votivinschrift anbelangt, so geben wir auf Abb. 99 alle deutlicheren Überreste der getilgten Zeile, — ohne Rücksicht darauf, ob die einzelnen Linien von Buchstaben oder von den Meisselhieben der Zerstörung herrühren. Da der Titel *d(ominus) n(oster)* und das Attribut *invictus* eindeutig auf das III. Jh. hinweisen (später kann der Stein wegen seines heidnischen Charakters kaum gesetzt worden sein), so haben wir unter den nicht allzu zahlreichen Kaisernamen zu wählen, die in der Zeit der grossen Krise des Reiches zu *damnatio memoriae* verurteilt gewesen sind. Maximinus Thrax und Traianus Decius fallen weg, weil ihr Vorname mit *nicht* senkrechter Linie anfängt; Macrinus, Elagabal, Severus Alexander, die Gordiane, Aemilianus, Gallienus, Aurelianus, Probus, Carus, Carinus (die Abrasionen von lokalen Revolutionen haben nämlich auch manche Kaisernamen auch ohne Senatsbeschluss verschwinden lassen) werden wiederum dadurch ausgeschaltet, weil ihre Namen auf der rechten Seite der Zeile runde Buchstaben enthalten müssten, wo tatsächlich gerade, vertikale Hasten stehen. Da unter dem Buchstaben O der 2. Zeile nur die Ausmeisselung den Anschein eines T erweckt (s. Abb. 99), sind die in der 3. Zeile rechts ersichtlichen aufrechtstehenden Buchstabenreste fast allein mit der Nennung von M. Iulius Philippus in Einklang zu bringen. Abb. 98a soll

¹² Vgl. meine Ausführungen in der «Budapest története», Bd. I. (Im Druck).

¹³ R. Fröhlich, Budapest Régiségei 3, 1891, 146 ff. und Arch.-epigr. Mitt. 14, 1891, 63. J. Hampel, Budapest Régiségei 4, 1892, 53.

die — trotz allem noch etwas hypothetische — Rekonstruktion von Z. 3 vorlegen. So ist diese Inschrift das späteste Denkmal der pannonischen Stammesorganisationen, gesetzt zwischen 244 und 249 n. Chr.

Ein bisher verkanntes Monument der eraviskischen Civitas ist der Altar CIL III 10,408 aus Alt-Buda,¹⁴ dessen Bild und richtige Lesung die Abb. 101 und 101a zeigen. Die Auflösung von Z. 5. konnte Mommsen nicht gelingen, da er nach der Ligatur T—A ein P statt eines B sehen wollte, worin ihn auch A. v. Domaszewski im Supplement des CIL gefolgt ist. Wie mich J. Szilágyi aufmerksam macht, hat schon A. Leopold erkannt, dass die richtige Lesung dieser Stelle *tab(ularius) c(ivitatis) Er(aviscorum)* ist. Wir erfahren erst dadurch, dass unsere illyrisch-keltischen Stämme ebenso administrative und Finanzarchive hatten, wie die Städte selbst.¹⁵

Es existiert dann auch ein drittes Monument, auf welchem allem Anschein nach ebenfalls der Name der in Rede stehenden Organisation genannt ist. Dies ist der Grabstein Abb. 102 und 102a aus Dunapentele-Intercisa, der

¹⁴ Publiziert von Fl. Römer, Arch. Közlemények 10, 1875, 33 Nr. 17; auch Mommsen hat es nochmals abgeschrieben, Ephem. epigr. 2, Nr. 679.

¹⁵ Vgl. Sachers, RE 4A, 1966 ff.

durch E. Mahler publiziert worden ist.¹⁶ Unsere Lesung weicht auf mehreren Punkten von der seinigen ab. So ist in der 2. Zeile entschieden kein N, sondern ein H zu lesen, — der Steinmetz hat wohl nicht viel lateinisch gewusst. Am Ende dieser selben Zeile ist kein G vorhanden, sondern ein O oder Q. Am Anfang der 3. Zeile steht ferner nicht [R]O, sondern ein E und dann ein C mit einem kleinen O in der Mitte. So kann man hier gar nicht *incerto in agro* lesen, wie Mahler es wollte und was auch sonst sehr bedenklich gewesen wäre. Wir schlagen die folgende Lesung vor: *Senio Comatonis f(ilius), nat(ione) Era(viscus), h(ic situs est?) annorum XXX., in c(ivitate) Er(aviscorum) in Aq(uinco), e(t) Comatuia mater eius, sibi et f(ilio) viva t(itulum) p(osuit)*. So ist aus der Reihe der national bestimmten pannonischen Namen *Matuia* zu streichen¹⁷ und statt dessen *Comatuia* aufzunehmen. Wir glauben, dass dieser Grabstein bei Gelegenheit der spätrömischen Festungsbauten aus Aquincum nach Intercisa verschleppt worden ist.¹⁸

Andreas Alföldi.

¹⁶ E. Mahler, Arch. Ért. 1909, 242.

¹⁷ I. Gronovszky, Nomina hominum Pannonica, certis gentibus adsignata (Diss. Pann. I 2), 1933, 19, Nr. 42.

¹⁸ Vgl. L. Nagy, Arch. Ért., N. F. 40, 1923/1926, 114 ff.

LES MONUMENTS SE RAPPORTANT À LA SYRIE ET À L'ASIE MINEURE, DANS LE COURS MOYEN DU DANUBE.

Dans la première partie de notre étude, nous avons présenté les monuments de Szentendre (*Ulcisia castra*), ou, pendant une courte période, pendant les premières années du III. siècle séjourna une cohorte syrienne (*cohors prima milliaria nova Surorum sagittariorum Antiochiensium*), laissant après elle de nombreux souvenirs, entre autres quan-

tité de différentes briques signées. Parmi cette succession, nous n'avons trouvé aucune trace, qui nous prouverait une influence orientale prépondérante. Dans la seconde partie de notre étude, nous continuons successivement la description de la matière publiée cette fois.

Louis Nagy.

RÖMISCHE FORSCHUNGEN IN SÁGVÁR.

Vorbericht.

Etwa 10 km südlich vom Balaton (Plattensee) liegt die Ortschaft Ságvár (Komitat Somogy). Dieser Ort wurde jüngst als Palaeolithsiedlung bekannt,¹ ist aber seit Anfang des XIX. Jhs. in der Fachliteratur als römischer Fundort erwähnt.² Wir halten es für wahrscheinlich, dass der römische Ort Tricciana,³ das heutige Ságvár keltischen Ursprungs ist.⁴ Zwei sich kreuzende römische Strassen können wir in Ságvár nachweisen. Die vom Süden, aus Sopianae (Pécs) kommende Strasse, welche an der Grenze der heutigen Komitate Somogy und Tolna durch Ságvár zum Balaton und den See umkreisend nach Arrabona (Győr) führte, ist in dem Itinerarium Antonini erwähnt.⁵ Tricciana ist eine Station dieser Strasse.⁶ Diese römische Strasse ist gegen Süden von Ságvár eine Strecke lang sichtbar, und ist von keltischen Friedhöfen umsäumt, welche ihren älteren Ursprung bezeugen.

Die andere römische Strasse, welche Ságvár berührt, fand in den antiken geographischen Quellen keine Erwähnung. Diese Strasse zieht dem Südufer des Balatons entlang und bildet eine direkte Verbindung zwischen Italien und der Nordostecke des Donaulimes, in der Gegend Aquincums.⁷ Hiefür haben wir ausser der geographischen Lage noch zwei weitere Beweise. Der eine zeigt die Benützung des Weges aus Italien an. Die Verbreitung der padanischen Sigillaten beweist nämlich, dass diese Ware nicht nur an der südlichen Ecke des Balatons bekannt ist,⁸ auch aus Ságvár kennen wir die gleichen Fabrikate.⁹ Das Gebiet des Donauknies bei Aquincum liefert den zweiten Beweis. Die Ziegelstempel der Legion II. Adiutrix sind nach der bisherigen Forschung hauptsächlich den Limes entlang verbreitet, in das Innere der Provinz hat man diese weniger geliefert.¹⁰ Neuerdings wurden jedoch bei den Ausgrabungen von TÁC-FÖVENYPUSZTA (Komitat Fejér) die Stempel mehrmals vorgefunden,¹¹ und in Ságvár habe ich dieselben Stempel in sekundärer Verwendung beobachtet.¹² Diese Strasse existierte

¹ J. Hillebrand: Die ältere Steinzeit Ungarns (Archæologia Hungarica 17), 1935. S. 22 ff. — S. Gallus, Arch. Ért. 49, 1936, S. 67 f.

² Die ersten Angaben stammen aus dem Manuskript von A. Csicsvái Vasas aus dem Jahre 1814, vgl. B. Kuzsinszky. A Balaton környékének archæológiája (Die Archæologie der Umgebung von Balaton) 1920, 8 f.

³ Die Identität von Tricciana mit Ságvár beruht auf den Entfernungsangaben des Itinerarium Antonini; inschriftliche Belege fehlen. Zum erstenmal hat F. Rómer diese Identität erwähnt (A Magyar Nemzeti Múzeum feliratos emlékei 1873, Kartenbeilage). Zusammenfassend über die Frage s. PWRE VII A, 1, 82 f. «Tricciana».

⁴ Der Name ist scheinbar keltisch: A. Gráf, Übersicht der antiken Geographie von Pannonien (Diss. Pann. I 5) 1935, 122, vgl. CIL III 5096, 11738. Es wurde mit dem Namen des Aelius Triccianus (W. Kubitschek, AEM 3, 1879, 163), Statthalter unter Kaiser Macrinus in Pannonia Inferior in Verbindung gebracht. E. Ritterling, Arch. Ért. 41, 1927, 297 f.; PIR It, 45, Nr. 271. — Westlich vom Lager in Ságvár, auf einer Anhöhe wurden La Tène-Scherben vorgefunden.

⁵ Itin. Ant. 267, 5—10 Wess. = O. Cuntz, Itin. Rom. I., 39 f.

⁶ Itin. Ant. 267, 7 Wess.

⁷ Der Weg wurde von A. v. Domaszewski angenommen (Westd. Ztschr. 21, 1902, Taf. III), auf Grund der Beneficiarierposten. Andererseits habe ich mich schon mit dieser Strasse in der Abhandlung «Tricciana» (a. O.) beschäftigt.

⁸ B. Kuzsinszky, a. O. 76 f, Abb. 108; Arch. Ért. 40, 1925—26, 92. Neuerdings über die Wichtigkeit des Gräberfeldes: A. Alföldi, Századok 1935/36, 19 f.

⁹ K. Torma, Arch. Ért. 3, 1883, 12 f.; CIL III 12014, 395a.

¹⁰ Zusammenfassend: J. Szilágyi, Corpus Tegularum Pannonicarum (Diss. Pann. II 1) 1933, 35.

¹¹ T. Horváth — A. Marosi, Székesfehérvári Szemle 1936, 38; 1937, 25.

¹² Mit tabula ansata: J. Szilágyi, a. O. Taf. 6, 62.

also unbedingt am Südufer des Balatons, und führte sodann von Ságvár über Tács-Fövenypusztá nach Aquincum.¹³ Die frühen Sigillaten beweisen, dass diese Strasse schon zur Zeit der römischen Eroberung eine Rolle spielte und als Aufmarschstrasse die Verteidigungslinie der Drau mit den vorgeschobenen Donaulagern verbandete.¹⁴

7 km westlich von Ságvár liegt Jabapusztá, der Fundort eines fragmentarischen Altarsteines, an welchem der Name eines Benefiziariers zu lesen ist.¹⁵ A. von Domaszewski folgerte aus diesem Benefiziarierposten die Kreuzung zweier römischen Strassen.¹⁶ Obwohl auf Grund der Benefiziariersteine die römischen Strassenkreuzungen und das Strassennetz nicht rekonstruierbar sind, deutet in diesem Falle der Altarstein doch auf eine Kreuzung in Ságvár. In Jabapusztá findet man keine anderen römischen Spuren, folglich haben wir keine Anhaltspunkte, dass dort eine römische Kolonie gewesen wäre; ich nehme also an, dass der Stein aus Ságvár stammt.

In Zusammenhang mit den genannten vorgeschichtlichen Forschungen hat das Ungarische Nationalmuseum auch die römischen Fundstellen im Inneren der Ortschaft Ságvár geprüft. Im Jahre 1937 begann Prof. I. Paulovics in der Ortschaft die Feststellung der Lage des römischen Lagers.¹⁷ Gleichzeitig mit der

Ausgrabung des Lagers begann er in der Nähe des Dorfes, an Tömlöchegy (Kerkerberg) die Aufdeckung eines spätrömischen Friedhofes. Der Reichtum der Gräber, die Vielfältigkeit der Funde bewegten das Museum zur Fortsetzung der Forschungen im Jahre 1938 und 1939 und wir denken auch in der Zukunft an die Arbeit fortzuführen.¹⁸

Die breiten Grundmauern in der Ortschaft, welche den Grundriss eines römischen Lagers ergaben, haben im ganzen die Wahrnehmungen F. Rómers bestätigt, der als Erster von dem Lager in Ságvár Nachricht gegeben hatte.¹⁹ Der Grundriss des Lagers ist sehr interessant und kann mit unseren Limeslagern nicht verglichen werden. Die vier Ecken sind abgerundet, mit zweiseitig vorspringenden runden Türmen. Eine weitere Festung der inneren Festungskette Pannoniens in Környe (Kom. Komárom), ein Lager mit gleichen runden Basteien, ist von mir entdeckt worden. Környe liegt cca 20 km südlich von der Donau im Inneren Pannoniens. Die eingemauerten Spolien der Lagermauer von Környe bieten uns Anhaltspunkte um die Entstehung des Lagers nach der Zeit des Alexander Severus (222–235) anzusetzen.²⁰ Die gleichen Grundrisse dieser zwei Lager (Környe und Ságvár) deuten auf eine gleichzeitige, grosszügige Bautätigkeit, infolge deren im Inneren Pannoniens hinter dem Limes eine zweite Festungslinie erbaut wurde.

Östlich vom römischen Lager in Ságvár haben wir das spätrömische Gräberfeld ausgegraben. Über die Funde von

¹³ Itin. Ant. 264 Wess. = O. Cuntz, Itin. Rom. I, 38.

¹⁴ Bezüglich dieser Phase der Eroberung: A. Alföldi, a. O. 14ff; J. Szilágyi, Laureae Aquincenses (Diss. Pann. II 10) 1938, 300 f.

¹⁵ CIL III 13364: ... Inus mi/ l(es) leg(ionis)/ III adi(utricis) Sev(erianae) p(iae) f(idelis) b(ene)f(iciarius) c(os) v. s. l. m. Fusc(o) e(st) Dextro cos. Zur Ergänzung des Altarsteines, auf Grund der in Ságvár gefundenen Ziegelstempel nehme ich sicher an, dass der Stifter des Altars ein Benefiziarier der legio II adiutrix war.

¹⁶ A. O. 181.

¹⁷ Über die Forschungen im römischen Lager wird Prof. I. Paulovics in einer selbstständigen Veröffentlichung berichten. Die hier erwähnten Daten über das Lager gebe ich mit seiner freundlichen Erlaubnis an.

¹⁸ Dieser kurze Bericht geht einer grösseren Monographie über das Gräberfeld von Ságvár vor, welche in der Reihenfolge der Archaeologia Hungarica veröffentlicht wird. Auf die in diesem Bericht erwähnten Funde werde ich dort genauer zurückkommen.

¹⁹ Die Notizen F. Rómers in Vol. 38, 183. B. Kuzsinszky hat seine Notizen vielfach missverstanden (a. O. 10).

²⁰ Über das Lager von Környe und die Inschriften werde ich anderswo berichten.

Tömlöchegy hat B. Kuzsinszky berichtet, erwähnte römische Mauern und auch Sarkophage.²¹ Von den Sarkophagen wurde festgestellt, dass diese aus denselben Ackerfeldern stammen, wo die Ausgrabung stattfand. Das Komitatsmuseum Somogy hat im Jahre 1931, am Rande des Gräberfeldes 9 Gräber ausgehoben. Sie sind keine Reihengräber, ihre Zeit wurde durch einige Bronzemünzen des IV. Jhs. n. Chr. festgestellt.²²

In zwei benachbarten Parzellen des Tömlöchegy haben wir in drei Jahren 259 Gräber aufgedeckt. Schon die Zahl an sich zeigt es, dass wir hier mit einem ausgedehnten Gräberfeld rechnen müssen. Diejenigen Gräber, welche im Jahre 1931 entdeckt wurden, befinden sich 300 Meter (in der Luftlinie) von unseren neuen Ausgrabungen. Die meisten Gräber liegen in west-östlicher Richtung. Der Friedhof ist trotzdem nicht ein Reihengräberfeld, sondern gruppiert sich fächerartig um ein Zentrum. Der Mittelpunkt des Gräberfeldes war eine kleine Kapelle. Südlich der Kapelle reichte der Friedhof nicht weiter; diese stand am Ende des Gräberfeldes.²³ Nebst zahlreichen Erd- und Ziegelgräbern fanden sich hier auch Sarkophage, Steinkisten- und gewölbte Gräber, Grabkammern, Grabkapellen, ferner katakombenartige Bestattungen; folglich finden wir die verschiedenen Grabriten des IV. Jahrhunderts in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit vertreten.

Der Grundriss der Kapelle, welche im Mittelpunkt des Friedhofes stand, bedarf besonderer Erwähnung (Abb. 123.). Das Schiff in nord-südlicher Richtung beträgt eine Länge von 9.75 m, und eine Breite von 5.75 m. Der Eingang der Kapelle war vom Süden, der

nördliche Abschluss war gerade. Zu den zwei Längsmauern reihen sich symmetrisch zwei halbkreisförmige Apsiden (Radius: 3.40 m.). Die zwei Apsiden stehen näher dem Eingang, indem sie einen längeren Raum gegen Norden freilassen. Vom Gebäude blieben uns nur die Grundmauern erhalten, auch diese nicht vollständig. Im Durchschnitt beträgt die Mauerbreite 75 cm, das Fundament dagegen 95 cm. Die Mauern wurden teilweise verschleppt.²⁴ Der Fußboden, ein grober Terazzo, darunter eine dicke Schicht mit Ziegelbruchstücken, ist nur stellenweise erhalten. Bei dem Eingang der Apsiden bieten Anhaltspunkte zweiseitig einspringende Mauerteile zur Wiederherstellung des Gebäudes. Sie bezeugen, dass das Schiff nicht gewölbt, sondern mit in Holz konstruiertem Satteldach gedeckt war, die Apsiden schlossen sich mit konischem Dach dem Schiff an, ihr Eingang war wahrscheinlich von den Längsmauern bogenartig ausgeschnitten.

Der Grundriss der Grabkapelle deutet auf eine altchristliche cella trichora hin.²⁵ Eine Abweichung von deren Grundplan zeigt nur der Abschluss des Schiffes. Bisher hat man aus Pannonien zwei cellae trichorae ausführlich behandelt,²⁶

²⁴ Ich muss hier auf die Technik der Mauerung hinweisen. Das gegossene Mauerwerk der Grabkapelle ist durch ausgleichende Ziegelschichten unterbrochen. Diese Technik wurde bei der Kirche der sieben Konchen in Pécs festgestellt. G. Gosztönyi, A pécsi Szent Péter székesegyház eredete (Der Ursprung des St. Peter-Domes in Pécs) 1939, 97ff.

²⁵ Zusammenfassend über die cellae trichorae: H. Rahtgen, Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln 1913, 131ff.; E. Weigand, Byzantinische Ztschr. 23, 1914, 176ff. — Pannonien: L. Nagy, Die altchristliche Cella Trichora 84ff.; Pannonia sacra (Szent István Emlékkönyv I) 1938, 114ff.

²⁶ Aquincum: L. Nagy, a. O. — Pécs: O. Szőnyi, Az Orsz. Magyar Régészeti Társulat Évkönyve 2, 1923—26, 172ff. — Neuerdings hat I. Paulovics neben der Basilika des Quirinus in Szombathely eine cella trichora gefunden. Über die Ausgrabungen s. I. Paulovics, Vasi Szemle 5, 1938, 138; Corvina 1938, 219ff.

²¹ A. O. 11.

²² Das Material der Gräber befindet sich im Komitatsmuseum Somogy.

²³ Ähnliche Beobachtung machte L. Nagy bei der cella trichora in Aquincum (Die altchristliche Cella Trichora der Raktárgasse in Óbuda 1931, 87).

doch wurden schon mehrere erwähnt.²⁷ Diese verbreitete Grundrissform ist sowohl im Osten, wie im Westen bekannt. L. Nagy hat bereits bei Behandlung der pannonischen cellae trichorae auf die Wichtigkeit Aquileias und der Adriatischen Küste hingewiesen.²⁸ Aquileia spielte bei der Entwicklung der altchristlichen Architektur in Pannonien eine entschiedene Rolle. Auch die Analogie der Grabkapelle von Ságvár finden wir in dieser Gegend, doch konnte sich eine so einfache architektonische Form auch anderswo entwickelt haben. Die nächste cella mit gleichem Grundriss befindet sich auf der Insel Veglia, die Kapelle S. Donato, deren Ziegelgewölbe noch erhalten ist.²⁹ Das Gewölbe fordert gewisse Änderungen im Grundriss. Nur einen solchen Unterschied finde ich zwischen den Kapellen von S. Donato auf Veglia und Ságvár. Bei den gewölbten Räumen der cellae, trachtet man danach, um einen quadratischen Mittelraum zu erhalten, so entstanden die eckigen Vorsprünge bei Einschaltung der Apsiden, auf dem Grundriss von S. Donato. Auch in Bonn fand man neben dem Münster eine ähnliche cella, deren rückwärtiger Abschluss fehlte.³⁰ Es ist nicht sicher, dass dieser Abschluss halbrund war, ein gerader Abschluss ist viel wahrscheinlicher; in diesem Falle ist die cella von Bonn die genaue Analogie zu Ságvár in etwas grösseren Ausmassen. Die cella memoriae in Bonn hält H. Lehner für einen spätrömischen Bau, welche man auch im frühen Mittelalter gebraucht hatte. Der Veröffentlicher von S. Donato in Veglia datiert diese in das VI—VII. Jh. n. Chr. und führt den Bau auf byzantinische Vorbilder zurück.³¹

²⁷ J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain* 1918, 190.

²⁸ L. Nagy, *Cella Trichora* 23; *Pannonia sacra* 118ff.

²⁹ A. Gnirs, *Mitt. d. Centralkommission* III Folge 14, 1915, 28, Abb. 12—13.

³⁰ H. Lehner, *Bonner Jb.* 130, 1925, 201ff Abb. I.

³¹ A. Gnirs, a. O. Diese Datierung übernimmt auch L. Nagy (*Pannonia sacra* 119).

Ich glaube, dass man diese Kapelle mit Rücksicht auf die Datierung des Gräberfeldes von Ságvár früher datieren sollte; wir haben in Ságvár sichere Anhaltspunkte dafür, dass diese einfache Bauform mit den cellae trichorae in Pannonien gleichzeitig schon im IV. Jh. vorhanden waren.

Von der cella trichora in Aquincum blieben nur die Grundmauern übrig, die ursprüngliche Form des ähnlichen Baues in Pécs wurde später durch einen Umbau verändert, hingegen haben wir in Ságvár in der Grabkapelle die Sarkophag an ihren ursprünglichen Stellen vorgefunden, obgleich alle drei zerbrochen und geplündert waren (Abb. 124). Ein grosser Sandsteinsarkophag stand in der Mitte des Schiffes halb in den Fussboden eingegraben. Sein hohes Satteldach, mit formlosen Akroterien an den Ecken lag am Fussboden. Auch in den Apsiden waren Gräber. In der westlichen Apside war ein grosses, aus Ziegel gemauertes Grab stark unter den Fussboden eingesenkt, mit einem grossen Sarkophagdeckel bedeckt. In der Ecke der östlichen Runde befand sich ein, aus rotem Sandstein und Ziegel bestehendes Grab. Im Gräberfeld sind gewöhnliche Sandsteinsarkophage vorgekommen, ein Teil von diesen wurde aus rotem, sog. Vörösberényer-Sandstein (nördliches Ufer des Balatons) verfertigt, kam also von Norden in die hiesige, steinarne Gegend, die anderen sind aus leicht zerfallendem, weissem Sandstein ausgehauen, ihresgleichen kommen im Süden, in Pécs im altchristlichen Gräberfeld neben dem Dom vor.³²

Westlich von der Grabkapelle haben wir die Grundrisse zwei kleinerer cellae ausgegraben und vom Grundriss konnten wir nur die letzte Reihe der Steine

³² Am Wege zur bemalten Grabkammer habe ich einen ähnlichen zerbrochenen Sarkophag gesehen, welcher wahrscheinlich aus der Ausgrabung von 1913 stammt. O. Szönyi, *Religio* 1913, 577ff.

festzustellen. Diese sind einfache Bauten mit halbrundem Abschluss; der eine mit einem kleineren Vorraum. Obwohl wir von den Mauern kaum etwas retten konnten, fanden wir die Gräber unverehrt. Die Gräber (Ziegelgräber oder Holzsärge) befanden sich in der Mitte der Bauten und unter der Schwelle. Diese zwei kleinen Kapellen sind für bescheidenere Ansprüche bestimmt, als die gut gebaute grosse Grabkapelle.

Hier können wir uns mit den verschiedenen Formen der Bestattung nicht befassen, wir wollen nur auf die vielfältigen Formen hinweisen. Ausser den Grabkapellen haben wir auch gewölbte Grabkammern, für mehrere Verstorbene, gefunden. Die zeigen im ganzen und grossen dieselbe Form, wie der untere Teil des *cubiculum* von Pécs, ohne den Kultraum.³³ Diese Räume sind halb in die Erde gesenkt, mit enger Türöffnung, zu der ein abfallender Zugang führt.

Es gab eine merkwürdige Form unter den Grabbauten, die eine grosse Ähnlichkeit mit der Katakombenbestattung aufwies; diese Bestattung war halb in die Erde eingelassen und von den drei Seiten geschlossen. Es ist eine halbgewölbte Höhlung, mit gutem Fussboden. Die Öffnung der Wölbung wurde durch einen Sarkophag abgesperrt und nachher statt Vermauerung mit dickem Mörtel von aussen bestrichen (Grab. Nr. 45, Abb. 125). Bisher hat man keine ähnliche Bestattungsform in Pannonien beobachtet.³⁴ Eine Beobachtung an einem

dreifachen Grab soll noch folgen. Das bei dem Kopf und bei den Füßen gewölbte Grab wurde ursprünglich nur für einen Verstorbenen verfertigt. An der Mitte des Grabes haben wir angelehnte Ziegel gefunden, hier hatte man das Grab geöffnet, als man die zweite Leiche später nebenbestattete. Die erste Leiche wurde an die Seite geschoben, mit Kalk übergossen, so hatte man Platz für die zweite gemacht, später hat sogar das Kind zwischen seinen Eltern Ruheplatz gefunden.³⁵

Das ausgedehnte Gräberfeld von Ságvár ist in verhältnismässig kurzer Zeit entstanden. Die frühesten Prägungen der beigelegten Münzen stammen aus konstantinischer Zeit; der letzte Kaiser der noch unter den Münzen vertreten ist, ist der Kaiser Gratianus. Die letzten Münzen von den bisher vorgefundenen Bronzen stammen aus den Jahren 374—375. Das Zeitalter des Friedhofes kann man nicht als endgültig gesichert betrachten. Wie ich erwähnt habe, wurden schon früher einige dürftige Gräber am Rande des Gräberfeldes ausgehoben, da stimmte die Orientierung der Gräber mit den in der Mitte des Feldes gefundenen nicht überein. Es ist möglich, dass wir am Rande des Friedhofes auch solche Gräber finden werden, deren Zeit den Durchbruch des römischen Limes überlebt hat. Die weitere Forschung am Rande des Friedhofes ist unbedingt nötig, weil wir hier in Ságvár, in der Mitte der Provinz mit einem gewissen Fortleben des Römertums rechnen müssen, das römische Leben nahm hier nicht so schnell ein Ende als neben dem Limes, in der Provinz Valeria.³⁶

³³ Vollständige Literatur der bemalten Grabkammer bei L. Nagy, *Pannonia sacra* 36ff. Die Lösung der Konstruktion ist der Verdienst von E. Dyggve (*Pannonia* 1935, 62ff). Unweit von dieser bemalten Grabkammer hat G. Gosztonyi neuerdings noch eine, jedoch primitiver bemalte vorgefunden (a. O. 103).

³⁴ In dem zerbrochenen Sarkophag haben wir Bruchstücke von einem Kassettenbeschlag gefunden, unter diesen eine altchristliche Darstellung: Christus Lazarus erweckt. Z. Kádár, *L'iconografia dei monumenti paleocristiani della Pannonia* 1939, 60 Abb. 11.

³⁵ L. Nagy hat eine andere Beobachtung bei dem gleichzeitigen Gräberfeld in Szentendre gemacht (*Pannonia sacra* 130).

³⁶ Bei der Datierung der Gräber in der späteren Zeit können wir mit der Hilfe der Münzen nicht rechnen. A. Alföldi, *Untergang der Römerherrschaft in Pannonien* I, 1925, 38ff.

Der Grabritus und die Grabkapelle beweisen zweifellos, dass die Mehrheit der Verstorbenen im Friedhof von Ságvár schon Christen waren.³⁷ In der Zusammenfassung der altchristlichen Denkmäler aus Pannonien hat Tricciana noch keine Erwähnung gefunden, wir wissen von ihrer altchristlichen Organisation vorläufig nichts, doch können wir eine bevölkerte Kirchengemeinde, auf Grund der reichen altchristlichen Denkmäler ihres Friedhofes, annehmen. Von diesen sollen hier nur einige erwähnt werden.

Aus den Gräbern von Ságvár sind viele Gläser hervorgekommen: einfache Flaschen, Kannen mit Tellern und Bechern zusammen. Häufige Form ist unter den spätrömischen Gläsern ein kegelförmiges oder kegelschutzförmiges Glas, welches auf seinem schmalen Boden nicht stellbar ist.³⁸ Im Grabe Nr. 212 haben wir ein blaugetupftes Glas von dieser einfachen Form vorgefunden, mit eingeritzter griechischer Inschrift unter dem Mündungsrand (Abb. 126). Die Inschrift ist nachträglich mit kleinen Stricheln graviert (die ausgebreitete Zeichnung s. Abb. 127). Den Anfang der umlaufenden Inschrift trennt eine blattförmige Verzierung vom Ende: *ΠΕΙΕ ΖΗΧΗC ΕΥΤΥΧΩC* (sic!). Unter dieser ist ebenfalls mit Stricheln eine breite Weinranke eingeritzt, auch weiter unten läuft eine Blattverzierung. Die Einritzung war mit einer weissen Masse gefüllt. Das mit blauen Tupfen verzierte Glas ist in der ganzen Provinz Pannonien verbreitet, aber auch am Rhein bekannt.³⁹

³⁷ Ein solches ist z. B. das spätrömische Gräberfeld von Szentendre, s. L. Nagy, *Pannonia sacra* 128 ff. Abb. 82. Endgültige Unterscheidung der Grabsitten können wir nur dann erwarten, wenn der Grabritus in Pannonien ausführlich bearbeitet wird.

³⁸ A. Kisa, *Das Glas im Altertume* 3, 1908, Formentafel E, 299. Vgl. Fr. Fremersdorf, *Die Denkmäler des römischen Köln* 1, 1928, Taf. 38, 3. — Pannonien: *Arch. Ért.* 1, 1881, 139. Nr. 5.

³⁹ Fr. Fremersdorf, *Römische Gläser aus Köln* 1939, 17, 34—35.

Wir wissen wohl, dass die Gläser aus Pannonien in grosser Mehrheit vom Rheingebiet, besonders aus Köln stammen, wir können aber nicht annehmen, dass auch die einfachsten Formen Importstücke seien.⁴⁰ Viel wahrscheinlicher scheint uns, dass auch die blaugetupften Gebrauchsgläser in Pannonien gefertigt wurden; hiefür spricht auch die Tatsache, dass sie unmittelbar vor Zusammenbruch des Limes überallhin — so nach Nőgrádverőce in einen Burgus valentinianischer Zeit eindringen.⁴¹ Die Inschrift wurde nachträglich aufgetragen; sie bekommt samt Weinlaub nur dann einen Sinn, wenn die Inschrift unmittelbar vor der Bestattung eingeritzt wurde. Gläser mit griechischen Inschriften ähnlichen Inhalts sind uns aus den altchristlichen Gräbern Pannoniens auch sonst bekannt. Wir erwähnen nur das *vas diatretum* aus Szekszárd⁴² und den grossen Glasbecher mit Inschrift aus Pécs.⁴³ Ihr christlicher Charakter ergibt sich bei dem Glas von Pécs durch den Fundort (christlicher Friedhof), bei dem *vas diatretum* aus Szekszárd durch die Inschrift.⁴⁴ Das Glas von Ságvár bezeugt, dass beschriftete Gläser als Grabbeigaben verwandt wurden und wo solche nicht vorhanden waren, hat man einfache Stücke mit später eingeritzten Inschriften benützt.⁴⁵

Die Armbrustfibeln mit zwiebelkopfartigen Knöpfen sind oft vorkommende Beigaben in den Männergräbern von Ság-

⁴⁰ Fr. Fremersdorf, *Laureae Aquincenses* 1, 169 ff., berichtet über die Schwierigkeit der Trennung im Glasmaterial nach der Herkunft. Vgl. L. Nagy, *Budapest Régiségei* 12, 1937, 309.

⁴¹ Unter den Kleinfunden des Burgus, einige Glasscherben mit blauen Tupfen. Über die Zeit des Burgus I. Paulovics, *Arch. Ért.* 47, 1934, 158 ff.

⁴² Zusammenfassend L. Nagy, *Arch. Ért.* 46, 1930, 111 ff. Neuerdings Fr. Fremersdorf, *Schumacher Festschrift* 1930, 207f.

⁴³ L. Nagy, *Pannonia sacra* 39 Abb. 8.

⁴⁴ Vgl. L. Nagy, *Pannonia sacra* 49f. Abb. 17.

⁴⁵ Ähnliche Inschriften: A. Kisa, a. O. 907 Abb. 380; 960f, Nr. 240—241.

vár; bisher sind ungefähr 50 Stück zum Vorschein gekommen. Wir können unzählige Varianten unterscheiden; unter diesen oft vergoldete und mit Niello und Silber eingelegte Stücke vorkommen. Es ragt aus dieser Masse die vergoldete Fibel vom Grabe Nr. 42 hervor (Abb. 128.). Das Exemplar mit stark gewölbtem Bügel und mit grossen Knöpfen ist in Niellotechnik mit Silbereinlage verziert; der Bügel mit laufendem Hund, der Nadelhalter mit Blattmuster verziert. Auf beiden Seiten des Nadelhalters läuft eine durchbrochene Verzierung herum; und auf dem dreieckigen Abschluss ein aus Silber eingelegtes Christusmonogramm mit zwei kleinen, kreuzförmigen Verzierungen. Das Monogramm ist nicht die im IV. Jh. verbreitete Verknüpfung der X und P, sondern ein stehendes Kreuz, von dessen oberer Haste sich der obere Teil des P verzweigt.⁴⁶ Dieser Typus des Christusmonogrammes ist von dem Altarschrankenpilaster im Museum von Székesfehérvár bekannt,⁴⁷ welchen L. Nagy grösstenteils auf Grund des Monogrammes nach 400 datiert hat.⁴⁸ Vom Grabe Nr. 42, wo unsere Fibel gefunden wurde, kamen nur zwei Silberringe hervor, diese ergeben keine selbständige Datierung. Aber das Grab liegt in der Mitte des Friedhofes, so dass die Datierung der übrigen Gräber auch für dieses Grab unbedingt gültig ist, also der Fund gewiss noch aus dem IV.

⁴⁶ Ein treffendes Beispiel des im IV. Jh. verbreiteten Monogramms bietet das bronzene Exemplar von Bonyhád. Arch. Ért. 23, 1903, 434; Pannonia sacra 47.

⁴⁷ Der Ursprung des Pilasters ist unsicher, man hat diesen nur vermutungsweise mit dem naheliegenden Fundort Tács-Fövenypusztá in Verbindung gebracht. A. Marosi Székesfehérvári Szemle 1936, 107.

⁴⁸ Pannonia sacra 61f Abb. 26. Übernimmt diese Datierung auch Z. Kádár (a. O. 46). Nach T. Gerevich (Magyarország művészeti emlékei I, 1938, 8) stammt der Pilaster vom Ende des V. Jhs., oder Anfang des VI. Jhs.

Jh. stammt. Wir sehen eine Variante der Zwiebelkopffibel vor uns, ein Typus, an dem das Christusmonogramm auch andersmal vorkommt.⁴⁹ Die durchbrochene Verzierung des Fusses der Fibel steht nicht allein im pannonischen Material, das Ungarische Nationalmuseum bewahrt ein ähnliches Stück aus unbekanntem Fundorte.⁵⁰ Das eingelegte Monogramm auf der Fibel von Ságvár macht uns darauf aufmerksam, dass die verschiedenen Formen des Christusmonogrammes schon in dem IV. Jh. in Pannonien bekannt waren.⁵¹

Zuletzt möchte ich ein hervorragendes Stück unter den Funden aus dem Friedhof von Ságvár kurz bekannt machen, das ist ein Kastenbeschlag. Aus dem Grabe Nr. 174 sind bei dem linken Knie eines Mannes Bruchteile eines Holzkästchens vorgekommen, an den Seiten mit Beschlägen (Abb. 129 a-b). Die figürlichen Beschläge sind ihrer Darstellungen zufolge besonders wichtig, aber auch die Form des Kästchens muss kurz betrachtet werden. Die Form des Kästchens, soweit die Holzreste die Rekonstruktion zulassen, weicht von den bisher veröffentlichten Schmuckkasten ab. Die sind nämlich meistens rechteckige Schachteln, mit aufklappbarem Deckel,

⁴⁹ Zusammenfassend über die Armbrustfibeln in Pannonien I. Kovrig, Die Haupttypen der kaiserzeitlichen Fibeln in Pannonien (Diss. Pann. II 4) 1937, 125ff. — Eine Fibel mit Christusmonogramm im British Museum: A guide to the Early Christian and Byzantine antiquities 1921, 85, Abb. 54; N. Belaev, Seminarium Kondakovianum 3, 1929, Taf. 16, 8. Die Zeit dieses Typus muss aber weit in das V. Jh. hineinreichen, weil Stilicho auf das Diptychon von Monza am Kleid dieselbe Fibelform trägt. R. Delbrueck, Die Consulardiptychen. 1932, Taf. 14.

⁵⁰ I. Kovrig, a. O. 126 Taf. 33, 1; N. Belaev, a. O. Taf. 16, 7.

⁵¹ Neuerdings über diese Form A. Alföldi, Pisciculi Fr. J. Dölger dargeboten 1939, 10 mit weiterer Literatur. — Natürlich kann die spätere Datierung des Altarschrankenpilasters hievon unabhängig bestehen.

Verschluss und oft mit Handgriff.⁵² Das Kästchen von Ságvár hat die Form eines rechteckigen Prismas gehabt (Länge 30 cm, Breite und Dicke 6 cm). Die zwei langen und zwei schmalen Seiten waren mit Beschlägen verziert, die Öffnung war auf der kurzen Seite wie dies der eckige Hacken, der einst in den Nagel der anderen Seite eingehängt wurde, beweist. In diesem Kästchen, besser gesagt in diesem Futral könnte man nur einen schmalen, langen Gegenstand legen, und weil wir unter den Holzresten nichts fanden, mit Recht können wir darauf folgern, dass man leicht vergängliche Gegenstände in die Kasette gelegt hatte; man kann zum Beispiel an eine Schriftrolle denken.⁵³

Die Beschläge haben das Kästchen in breiten Streifen bedeckt, sie sind nur fragmentarisch erhalten; wir wollen hier nur die grössten Fragmente im Bilde vorführen. In der Mitte des oberen Streifens bekommen wir ein vollkommenes Bild, von links bildet eine unregelmässige Perlenreihe die Scheidelinie, rechts hat die Szene keinen sicheren Abschluss. Mitten auf dem Bild ist ein Reiter sichtbar, der mit Lanze in der Hand den Feinden entgegensprengt. Der galoppierende Reiter ist der Kaiser, das zeigt die ihn bekronende fliegende Victoria; unter dem Pferd liegen zwei tote Feinde. Der Feind ist bereits in der Flucht. Die Gruppe von neun Kriegern weicht zurück, sie wendet sich aber zurück, und der Letzte streckt seine Hände um Gnade flehend dem Kaiser entgegen. Zwei andere Krieger haben

kurze Degen in der Hand. Die fliehenden Krieger sind nur mit langen Hosen bekleidet, sie tragen langen Bart, können folglich als Germanen gedeutet werden.⁵⁴ Auf dem Kopf der ersten, um Gnade bittenden Person sieht man klar den «nodus», den zusammengebundenen Haarknoten (besonders auf der linken Seite sich wiederholenden Darstellung gut sichtbar). Behelmte Soldaten begleiten den Kaiser mit Lanzen und grossen Rundschilden bewaffnet. Der Erste hält ein vexillum, im Hintergrund sieht man zwei «dracones».⁵⁵ Auffallend sind die Helme mit grossem Federbusche auf dem Kopfe der Soldaten. Diese Szene wiederholt sich links, aber nur unvollständig. Rechts von der Hauptszene ist eine kleinere Gruppe, die von dieser nicht gut getrennt ist. Man sieht noch an dem Beschlag eine behelmte Göttin sitzen, in der Hand eine Erdkugel mit Victoria geschmückt: wahrscheinlich die Personifikation Roms. Ihr eilt, mit flatterndem Mantel und das Tropaion auf der Schulter Mars zu, er blickt auf den kämpfenden Kaiser zurück. In der Mitte des unteren Bildstreifens schreiten zwei Reiter mit flatterndem Mantel nach links, ihr Kopf ist unbedeckt, sie heben ihre Arme zum Gruss. Nach ihnen kommen noch zwei behelmte Reiter, der eine mit

⁵² Ein rekonstruiertes Kästchen kennen wir aus Dunapentele im Zentralmuseum zu Mainz. Pannonia sacra Abb. 18a; F. Volbach, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter (Kataloge des Röm.-Germ. Zentralmuseums) 1921, 22 Taf. 2—3.

⁵³ Vgl. die in unserer Grabplastik oft vorkommende Schriftrolle in der Hand der Verstorbenen; z. B. A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien 1923, Abb. 96, 98, 100, 133 u. s. w.

⁵⁴ Über die Germanendarstellungen: K. Schumacher—H. Klumbach, Germanendarstellungen aus dem Altertum (Kataloge des Röm.-Germ. Zentralmuseum zu Mainz Nr. 1) 1933. — Pannonien I. Paulovics, Mannus 26, 1934, 128ff; R. Noll, Forschungen und Fortschritte 12, 1936, 291; Germania 21, 1937, 25ff.

⁵⁵ Die Drakonen sind drachenköpfige, sackartige Feldzeichen, welche in der spätrömischen Triumphalkunst oft vorkommen. Wir sehen sie an den Reliefs des Triumphbogens von Saloniki (H. v. Schönebeck, Byzantinische Ztschr. 37, 1937, 361f, ein Vorbericht der monographischen Bearbeitung des Bogens, welche A. Alföldi und H. v. Schönebeck vorbereiten), aber auch vom Konstantinbogen bekannt (H. L'Orange—A. v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 10, 1939, Taf. 12b, 13a).

einem vexillum, der Andere mit einem Drakon in der Hand. Hinter ihnen sind Gefangene, mit auf den Rücken gebundenen Händen: Germanen, die von mit Lanze und Schild bewaffneten Soldaten begleitet sind. Oberhalb der Soldaten mit Federbüschen flattern wiederum die Drakonen. Diese Darstellung wiederholt sich nach einer Perlenreihe noch einmal, aber nicht vollständig, weil sie auf dem Blech schon keinen Platz mehr findet.

Die spätromische Kastenbeschläge sind eigenartige Produkte des pannonischen Kunstgewerbes.⁵⁶ Diese Beschläge erweckten bald das Interesse der Forschung, neuerdings hat man grössere Gruppen je nach Inhalt der Darstellung von dem einzigartig reichen Material zusammengefasst, die altchristlichen,⁵⁷ oder die mit dionysischen Szenen verzierten Gruppen gesondert bearbeitend.⁵⁸

In der späten Kaiserzeit spielt die Triumphalkunst eine immer grössere Rolle; auch auf den Kastenbeschlägen finden wir Darstellungen aus diesem Kreise. Von diesem Gesichtspunkte sind die Ságvárer Beschläge keine Neuigkeiten. Aber auf den bekannten Beschlägen aus Pannonien, wie auf jenen von Dunapentele (Museum für Völkerkunde in Berlin),⁵⁹ und Szentendre (Institut für christliche Altertümer und Kunstgeschichte an der Universität zu Budapest, jetzt im Ung. Nationalmuseum), sind die Reliefs von diesem Kreise in runde Medaillons eingerahmt, in freien Bildstreifen haben wir bisher solche Szenen mit vielen Figuren nicht gekannt.⁶⁰ Die Einteilung der Beschläge von Ságvár

haben eine Ähnlichkeit mit dem sog. ersten Beschlag von Kisárpás.⁶¹

Die Kästchenbeschläge von Ságvár sind mit Szenen aus einem Germanenkrieg verziert. Nach der freundlichen Mitteilung von Prof. A. Alföldi ist die strenge, einförmige Aufstellung der Soldatenschilder nur seit der konstantinischen Zeit möglich. Von diesem Gesichtspunkte aus ist es sehr lehrreich, die Darstellungen des Galeriusbogens in Saloniki und die spätromischen Reliefs des Konstantinbogens untereinander zu vergleichen. Der Aufmarsch der Soldaten in der Szene *«obsidio Veronae»* am Konstantinbogen steht sehr nahe den Soldaten mit rundem Schild und Federbüschen unserer Beschläge.⁶² Die auf dem Beschlage dargestellten Soldaten halten ihre Schilder unnatürlich, das kann aber auf das Ungeschick des Verfertigers zurückgeführt werden. Wir können aber annehmen, dass an den Beschlägen die Verherrlichung eines, von einem Mitglied der konstantinischen Dynastie errungenen Sieges über die Germanen dargestellt ist. Die nähere Bestimmung des Sieges ist schwieriger, weil der Kaiser als *«semper victor»*, einmal als Sieger der Barbaren des Westens (Germanen, Sarmaten), andermal, als der des Ostens (Perser) verherrlicht wurde, sowohl in den Schriftquellen wie auch in der Triumphalkunst.⁶³ Die Meister der Prägstöcke in Pannonien haben diesen gutbekannten Siegesdarstellungen die ebenso wohlbekannten Barbarentypen beigelegt.

Aladár Radnóti.

⁵⁶ Literatur bei L. Nagy, *Pannonia* 1936, 3ff; *Pannonia sacra* 136ff.

⁵⁷ L. Nagy, *Pannonia* 1936, 3ff.

⁵⁸ I. Paulovics, *Arch. Ért.* 48, 1935, S. 62 ff.

⁵⁹ Die Abbildung ist zuerst erschienen: L. Nagy, *Pannonia sacra* 56, Abb. 21.

⁶⁰ Ausführlich beschäftigt sich mit diesen Szenen L. Nagy, *Pannonia* 1936, 4ff, Abb. 1, 3—5.

⁶¹ I. Paulovics, *Arch. Ért.* 48, 1935, S. 63ff, Abb. 53.

⁶² H. L'Orange—A. v. Gerkan, a. O. Taf. 8a-b, 9a. Die Soldaten mit grossem Schilde sind nicht unbedingt die *«protectores divini lateris Augusti»*, wie es von H. L'Orange (a. O. 62) angenommen wurde, in derselben Szene tragen ja andere Soldaten dieselben Schilde.

⁶³ A. Alföldi, *Röm. Mitt.* 49, 1934, 93ff.

DER GROSSE UNGARISCHE KUNSTSAMMLER NIKOLAUS VON JANKOVICH.

(1773—1846)

(Auszug.)

Es ist allgemein bekannt, dass der nationale Geist in ganz Europa in der Zeit der Romantik zu einem glänzenden und entscheidenden Sieg gelangte. So gewann die eigentümliche nationale Kultur überall nicht nur in ihren Einzelheiten, sondern auch in ihrem vollständigen Zusammenhang die höchste Bedeutung. Auch in Ungarn sind diese Erscheinungen am Anfang des XIX. Jahrhunderts wahrzunehmen. Das Nationalgefühl und einheimische Kultur waren die wichtigsten Faktoren, die das Leben auf ungarischem Boden gleichfalls zu einem raschen und auch in europäischen Hinsicht bemerkenswerten Aufschwung brachten. Nach so schweren Proben der vorigen Jahrhunderte begann wieder auf allen Gebieten eine neue frische Entwicklung der Nationalkräfte. Unter den führenden Männern dieses Zeitalters ragt die erhabene Gestalt des Nikolaus von Jankovich als Beförderer der Kunst, Literatur und Wissenschaften hervor. Seine Verdienste in der Literatur und Geschichtsforschung wurden schon öfters betont und gewürdigt, doch nimmt seine grossartige Sammeltätigkeit ebenfalls einen bedeutenden Platz in der ungarischen Kultur- und Kunstgeschichte ein. Die reichhaltige und mannigfache Kollektion kaufte im Jahre 1832 das Ungarische National-Museum für 125,000 Gulden. Der Kauf war das Ergebnis einer im ganzen Lande sich verbreitenden Bewegung. Diese Tatsache beweist klar, dass die in der Stadt Pest zusammengestellte Jankovich-Sammlung damals allgemein bekannt und hochgeschätzt war. Sie legte auch den ersten und festen Grund zu den Waffen- und Gold-

schmiedearbeit-Sammlung des Nationalmuseums. Die von Jankovich stammenden wertvollsten Kunstschatze sind heute noch im Nationalmuseum und in der Bildergalerie des Museums der Bildenden Künste ausgestellt. Wir sind also in der günstigen Lage, dass wir die Jankovich-Sammlung nicht nur aus schriftlichen Quellen, — wie so viele andere ungarische Kollektionen — sondern auch in der Wirklichkeit kennenlernen und studieren können.

Die wichtigsten Dokumente zur Forschung dieser grossen ungarischen Sammlung sind die handschriftlichen und aus den Jahren 1838, 39 und 40 stammenden Inventare, die in der historischen Abteilung des Nationalmuseums aufbewahrt werden. Sie teilen die Kollektion folgendermassen ein: 1. Bildergalerie, in der einige Skulpturen, Elfenbeinschnitzereien und andere ähnliche Gegenstände eingereiht sind (139 St.). 2. Die antike, mittelalterliche und neuzeitliche Ringsammlung (318 St.). 3. Sammlung der Goldschmiedearbeiten (192 St.). 4. Waffensammlung mit 174 grösstenteils in Ungarn verfertigten, künstlerisch ausgestatteten Waffen. 5. Kollektion der zierlichen Tischgeschirre, Esszeuge und dergleichen (266 St.). 6. Verschiedene Schmucksachen (490 St.). 7. Münzsammlung, worin auch einige Goldschmiedearbeiten zu finden sind. (Ungarische und ausländische Münzen aus dem Altertum, Mittelalter und aus der Neuzeit, beinahe 7000 Stück. Mit den Goldschmiedearbeiten zählt diese letzte Abteilung zusammen 7256 Stück.) Diese Mannigfaltigkeit stellt das vielseitige Interesse des Sammlers vollkommen dar. Die ausführlichen Be-

schreibungen der einzelnen Gegenstände erläutern nicht nur den reichen Inhalt der Sammlung, sondern geben auch einen ziemlich richtigen Einblick in ihre Entwicklungsgeschichte. Die ganze Tätigkeit Jankovich's ruhte auf einen sorgfältig aufgebauten, regelmässigen Methode.

Er hatte überall seine Agenten, die das Land kreuz und quer durchreisten um alle Erwerbungs-möglichkeiten auszunützen. (I. Totes, M. Stern, S. Nemes usw.) Der bedeutendste unter ihnen scheint Isak Totes zu sein, der seinem Auftraggeber fast nur siebenbürgische Kunstgegenstände lieferte. Er kaufte z. B. in Nagyvárad die zwei wunderschönen spätgotischen Messkannen, die noch heute zu den wertvollsten Schätzen des Nationalmuseums gehören. (Abgebildet im Katalog des Nationalmuseums. Budapest, 1938. Abb. 7.)

Es waren höchst wahrscheinlich diese Agenten, die die Aufmerksamkeit des Sammlers auf die verschiedenen, in Ungarn stattgefundenen Kunstversteigerungen richteten. Etwa 20 schöne Ringe gelangten in den Besitz von N. Jankovich aus der Sammlung des Baronen Ladislaus Orczy (Kassa). Einige ausgezeichneten Goldschmiedearbeiten wanderten aus der berühmten Marczi-bányi-Kollektion (Buda) zu ihm. Darunter ragt eine prächtige Bergkrystallkanne hervor, deren Deckel mit einer auf Delphin reitender Neptunus-Figur geschmückt ist. (Nat. Mus. Hist. Abteilung ausgestellt.) Einige aus dem Vermächtnis des Geschichtsforschers Samuel Dobai Székely erworbene Kunstwerke bereicherten bedeutend die Bildergalerie Jankovich's. (In erster Linie ein dem Tintoretto zugeschriebenes Männerbildnis. Abb. 130.)

Eine höchst interessante Erwerbungs-methode des Sammlers war der Tausch mit anderen Kunstsammlern. (z. B. Graf Illésházy, Graf Amadé usw.) Vor allem stand Jankovich mit dem in ganz

Europa berühmten ungarischen Antiken- und Münzsammler Grafen Michael von Viczay in enger wissenschaftlicher Verbindung. So ist es leicht zu verstehen, dass die beiden öfters ihre Kunstschatze mit einander austauschten. Von einem wunderschönen Brustschmuck, der die Patrona Hungariae darstellt, steht folgendes im erwähnten handschriftlichen Inventar: «Opus hoc pro Emerico Losi Archiepiscopo Strigoniensi Mediolani confectum, ab eius descendente Comite Michaele Viczay pro rarioribus numis aureis graecis et romanis obtentum fuit.» (Jetzt im Nat. Mus. ausgestellt. Im Katalog Abb. 19.)

Die Aufmerksamkeit von N. Jankovich aber beschränkte sich nicht ausschliesslich auf sein Vaterland, sondern trat über dessen Grenzen weit hinaus. Die Mehrzahl der Gemälde erwarb er wohl im grossen Kunst- und Kultur-Mittelpunkt dieser Zeit: in Wien. (z. B. «Die Heilige Familie» wahrscheinlich von Sodoma stammt aus der Kollektion der Fam. Thurn. Abb. 131.) Auch kauft er in der Kaiserstadt einige schöne Kunstwerke der Herzöge Condé und Polignac. (z. B. einen feinen, aus dem XVI.-ten Jahrhundert stammenden italienischen Pokal.) Mehrere Gemälde gerieten in seine Pester Galerie aus der Augsburger Fugger-Sammlung durch die Vermittelung von Jakob Hertel. (z. B. «Die Gesandtschaft des Königs Matthias Corvinus in Moskau», im Nat. Mus. ausgestellt.) Der wunderbare Elfenbeinsattel, der heute zu den kostbarsten Kunstdenkmälern des Nat. Museums gehört (S. Katalog Abb. 10.), wurde für Jankovich in Rumänien erworben. Darüber berichtet das handschriftliche Inventar: «Opus hoc mirae vetustatis ex cimeliis archiepiscopalis ecclesiae Bukarestensis per Agentem Viennensem . . . Josephum Salád, a 500-is florenis ea cum declaratione obtentum, quod occasione cladis Nicopolitanae una cum sonipede imperatoris et regis Hungariae Si-

gismundi a Valachis obtentum, et eidem ecclesiae donum datum fuerit.»

Die schon erwähnten Gegenstände der Sammlung haben einen bedeutenden historischen Wert. Doch die Tätigkeit von N. Jankovich wurde nicht etwa bloss durch sein geschichtliches und wissenschaftliches Interesse bestimmt, sondern es spielte auch der künstlerische Sinn und ästhetischer Geschmack eine wichtige Rolle dabei. Neben den herrlichen Goldschmiedearbeiten bestätigt diese Tatsache zweifellos die aus 125 Stücke bestehende Bildergalerie. Unter den Gemälden waren zwar mehrere, die einer künstlerischen Kritik nicht entsprechen, aber die Mehrzahl wurde für würdig befunden in die Bildergalerie (58 St.) und Historische Porträtgalerie (38 St.) eingereiht zu werden. Die besten Gemälde sind auch heute in der Bildersammlung des Museums der Bildenden Künste und in der Königl. Wissenschaftlichen Akademie zu sehen. Von der italienischen Schule müssen zwei hervorgehoben werden: das schon erwähnte Männerbildnis von Tintoretto und eine den Gottvater darstellende Halbfigur, die wahrscheinlich von G. D. Tiepolo gefertigt wurde. (Abb. 132.) Eine ziemlich geschlossene Gruppe bilden die Gemälde der altdeutschen Schule: Englischer Gruss (Süddeutsche Schule um 1420), Heilige Familie aus dem Werkstatt des Meisters des Bartholomäus-Altars, Die Beweinung Christi (Bayerische, Schule, Anfang des XVI. Jahrhunderts), Geburt Christi (Werkstatt des Meisters von Raigern), Einzug des Herrn in Jerusalem und Letzter Abendmahl (Meister der Passionsfolge), Hl.

Paulus Ulrich Mayr (Abb. 134—140.)

An diese schliessen sich die neun aus Oberungarn stammenden Altarflügel (XV. und XVI. Jht.), die zunächst in der altungarischen Kunstaustellung im Museum der Bildenden Künste ausgestellt werden. Sehr bemerkenswert sind in der Skulpturensammlung des genannten Museums die zwei schönsten Bildwerke der Jankovich-Sammlung: Das Osternachtmal der Juden (Relief von Viktor Kayser) und die unendlich feine Madonnenstatue Nino Pisanos. (Abb. 141 u. 142.)

Georg Fejér berichtet, dass Jankovich in seine Bücher oft das folgende Citat notierte: «Dulces mihi ante omnia Musae (Pannoniae), quarum sacra colingenti perfusus amore.» Diese vergilische Zeile erklärt treffend seine erhabene Persönlichkeit. Er widmete sein ganzes Leben der Kunst und Wissenschaft. Der eigentliche Zweck seiner Sammeltätigkeit war seiner eigenen Behauptung nach die Rettung und Erhaltung der ungarischen Kunstschatze. Er betrachtete seine weitreichende Kollektion der neuen und kollektiveren Anschauung des damaligen Zeitalters entsprechend vor allem als Nationaleigentum. Diese Auffassung verwirklichte sich tatsächlich: Seine Kunstsachen gelangten in den Besitz des Nationalmuseums, das heisst des Vaterlandes. So gewinnt die Jankovich-Sammlung ihre wahrhafte Bedeutung dadurch, dass sie den alten Glanz der ungarischen Kultur und den frischen Aufschwung der einheimischen Romantik gleichmässig erläutert.

Géza Entz.

